

Miklós Noémi

Simfonia pentru orgă

Nașterea și evoluția genului
în contextul tradiției organistice franceze



Presa Universitară Clujeană

Miklós Noémi

Simfonia pentru orgă

Nașterea și evoluția genului în contextul tradiției organistice franceze

Referenţi ştiinţifici:

Prof. univ. dr. Ursula Philippi

Prof. univ. dr. Gabriel Banciu

ISBN 978-606-37-0273-0

Universitatea Babeş-Bolyai
Presa Universitară Clujeană
Director: Codruţa Săcelean
Str. Hasdeu nr. 51
400371 Cluj-Napoca, România
Tel./fax: (+40)-264-597.401
E-mail: editura@editura.ubbcluj.ro
http://www.editura.ubbcluj.ro/

Miklós Noémi

Simfonia pentru orgă

Nașterea și evoluția genului în contextul tradiției organistice franceze

Presa Universitară Clujeană

2018

Cuprins

Cuvânt introductiv

În urmă cu mai mulți ani, cu ocazia unui semestru de studii petrecut în Germania la *Hochschule für Musik Freiburg*, am avut posibilitatea să-mi aprofundez cunoștințele legate de un segment aparte a artei organistice universale, cea a simfoniilor franceze pentru orgă. Din acel moment, interesul meu pentru această muzică a crescut, îndemnându-mă să demarez procesul de cercetare care stă la baza prezentei lucrări. Pe parcursul cercetărilor efectuate am constatat că deși există câteva surse bibliografice despre compozitorii semnificativi ai genului, majoritatea autorilor se rezumă la studierea opusului creațional al unui singur compozitor. Astfel mi-am propus să structurez lucrarea de față în așa fel încât să ating toate aspectele relevante în procesul de naștere a genului de simfonie pentru orgă, oferind detalii cu privire la viața și creația compozitorilor reprezentativi ai genului. Departe de a fi o lucrare exhaustivă, principalul scop al prezentei lucrări este de a oferi tinerei generații de organiști o sursă de informație relevantă, cu privire la un subiect relativ necunoscut de muzicienii din țara noastră.

Pe această cale doresc să mulțumesc profesorilor mei, d-nei prof. univ. dr. Ursula Philippi și d-lui conf. univ. dr. Erich Türk care mi-au îndrumat pașii în lumea deosebită a muzicii pentru orgă, și d-lui prof. univ. dr. Banciu Gabriel, care m-a susținut și m-a îndrumat în procesul de elaborare a tezei de doctorat ce stă la baza prezentei lucrări.

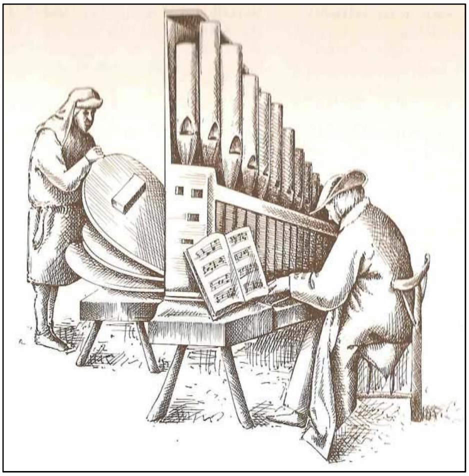
De la începuturi până la revoluția din 1789

EVOLUȚIA INSTRUMENTULUI

Muzica franceză pentru orgă a fost de la bun început strâns legată de liturghia romano-catolică. Conform surselor istorice, călugării benedictini de la mănăstirea din Fleury au început să utilizeze orga în cadrul oficiilor divine încă din secolul al 10-lea[1]. Instrumentele rudimentare construite în acea perioadă erau de regulă portative cu o singură octavă, adecvate acompanierii corului de călugări atât în cadrul miselor cât și la procesiuni, sau pozitive denumite *positif de table* sau *positif à pieds*[2] (Img. 1) cu două sau trei registre, ce puteau fi folosite în cadrul spectacolelor de teatru sau la festivitățile organizate la curtea regală.



Img. 1: *Positif à pieds*



Positif de table3

---

[1] Edler, Arnfried, *Geschichte der Klavier und Orgelmusik*, p. 20.

[2] Instrumentul *positif de table* este, după cum sugerează și denumirea, o orgă de dimensiuni mici așezată pe o masă.
Instrumentul *positif à pieds* sau *en pieds*, este o orgă portabilă în formă de ladă.

[3] http://laziqacaz.sylaz.fr/college/5eme/5e-sequence-iii-la-musique-a-lepoque-du-moyen-age/
http://fr.wikipedia.org/wiki/Orgue

Odată cu răspândirea polifoniei au început să apară instrumente mai mari, mai complexe, cu felurite registre de fond, ancii și mixturi. Orga Evului Mediu era un instrument cu un manual principal cu un ambitus de trei octave, lângă care, începând din secolul al 14-lea, constructorii au adăugat un manual secundar denumit *positif*, și o a treia claviatură ce putea fi acționată cu picioarele, strămoșul pedalierului modern. Orga renascentistă prezintă la rându-i o serie de inovații în ceea ce privește paleta sonoră, ea fiind prevăzută cu felurite registre precum *jeux de chantres*, *papegay*, *voix humaine*, *cornet*, *nasard*, *larigot*, *rossignolet*, *douçaine* sau *tambourine*, și diferite artificii aplicate pe prospect precum îngerași mecanici, statuete de animale, stele rotative și clopoțele.[4] O sursă bună pentru a ne face o imagine despre instrumentele renașterii este prefața volumului *2 Livres d'orgue* de Pierre Attaingnant editat de Yvonne Rokseth, unde este menționată dispoziția unei orgi din Catedrala de la Toulouse, restaurată de constructorul Jaques Cormier în anul 1531[5]:

Clavier principal	*Clavier de positif*
Le jeulx de papegayl	*Le jeulx de petites orgues (principal du positif)*
Le jeulx de chantres	*Le jeulx de petites orgues en fleustes*
Le jeulx de flustres allemans (traversière)	*et sic de aliis*
Le jeulx de pifres (fifre ou larigot)	*Le tabourin*
Le jeulx sourt (bourdon)	*En jeu de regalles*
Le jeulx de nazars petits et grans	
Le jeulx des cornes (trompettes)	
Le jeulx des simbales	
Le jeulx des fleustes	
Le jeulx de petit carillon	

[4] Dufourcq, Norbert, *La musique d'orgue française de Jehan Titelouze à Jehan Alain*, p. 17.

[5] Rokseth, Yvonne, *Publications de la Société française de musicology, Pierre Attaingnant: Deux livres d'orgue*, pp. 16, 19.

În prima jumătate a secolului al 17-lea, constructorii de orgi și-au îndreptat toate eforturile spre perfecționarea instrumentului care avea să influențeze creația franceză pentru orgă până la sfârșitul secolului al 18-lea. Rezultatul muncii lor este orga *clasică*[6] franceză cu trei sau patru manuale și pedalier. Instrumentul este inclus în două dulapuri de tuburi, primul conținând tubulatura aferentă manualului principal denumit *Grande Orgue*, a pedalierului și al celui de-al treilea manual denumit *Récit*. La baza acestui dulap de tuburi era instalată și tubulatura manualului *Écho*. Tuburile celui de-al doilea manual, denumit *Positif* sunt incluse într-un dulap separat, mai îngust. Structura acestui tip de instrument depinde de raportul sonor dintre manualele *Grande Orgue* și *Positif*, ele conținând aceleași tipuri de registre, primul având o sonoritate mai amplă decât cel din urmă. Cele două manuale dispun de același număr de taste și pot fi cuplate între ele. Manualul *Récit* era folosit pentru evidențierea unor linii melodice la sopran, fiind prevăzut cu tuburi doar în zona discantului. Ultimul manual, denumit *Écho,* era folosit după cum sugerează și denumirea pentru crearea unor efecte de ecou. Pedalierul acestui tip de instrument era prevăzut cu registre de 8′ și 4′, pe el fiind cântate doar linii de *cantus firmus* sau acompaniamente. Cuplele de pedal erau inexsistente. Registrele acestor instrumente aparțin celor trei familii principale de registre: registre de fond, alicvote și ancii. Un registru tipic francez este cel de terță, care poate fi prevăzut de mai multe ori în același instrument. Spre deosebire de pedalier, în dispoziția manualelor se pot găsi și registre de 16′. Unul dintre cei mai importanți constructori de orgi din prima jumătate a secolului al 17-lea a fost Crépin Carlier (1560-1636), un constructor de origine flamandă, de numele căruia se legau orgile de la Chartres, Poitiers și Gisors, care din păcate nu s-au păstrat până în zilele noastre. În 1601 acesta a restaurat și orga lui Jehan Titelouze de la Catedrala Notre-Dame din Rouen[7].

---

[6] În arta organistică franceză, termenul *clasic* este asociat muzicii și instrumentelor din perioada barocă.

[7] Dufourcq, Norbert, *La musique d'orgue française de Jehan Titelouze à Jehan Alain*, p. 39.

Începând din a doua jumătate a secolului al 17-lea s-au înființat cele mai renumite ateliere de construcții de orgi aparținând familiilor Cliquot[8] și Thierry[9], care vor domina peisajul organistic francez până la Revoluția din 1789. Una dintre instrumentele reprezentative ale acestei perioade este orga Thierry de la biserica Saint-Gervais din Paris, construită în anul 1690[10]:

Positif	***Grand Clavier***	***3e Clavier***	***Écho***	***Pédale***
(La1/Do-do3)	*(La1/Do-do3)*	*(sol sau do1-do3)*	*(do-do3)*	*(La1/Do-do3)*
Bourdon 8′	*Montre 16′*	*Cornet séparé V*	*Bourdon 8′*	*Flûte 8′*
Montre 4′	*Bourdon 16′*		*Flûte 4′*	*Flûte 4′*
Doublette 2′	*Montre 8′*		*Cymbale III*	*Trompette 8′*
Fourniture III	*Bourdon 8′*		*Nasard 2 2/3*	
Cymbale II	*Doublette 2′*		*Doublette*	
Flûte 4′	*Fourniture IV*		*et Tierce 2+1 3/5*	
Nasard 2 2/3	*Cymbale III*		*Cromorne 8′*	
Tierce 1 3/5	*Flûte 4′*			
Larigot 1 1/3	*Nasard 2 2/3*		*Tremblant fort*	
Cromorne 8′	*Quarte de Nasard 2′*		*Tremblant doux*	
	Tierce 1 3/5		*Cupla GC/P*	
	Cornet V (de la do1)			
	Trompette 8′			
	Clairon 4′			
	Voix humaine 8′			

Pe baza dispoziției instrumentelor clasice franceze au luat naștere mai multe tipologii de registrații. De exemplu în cazul unui *ricercar* sau a

[8] Membrii familiei de constructori Cliquot au fost: Robert Cliquot (1645-1719), Louis-Alexandre Cliquot (1684-1760) și François-Attaingnant Cliquot (1732-1790). De numele lor se leagă instrumentele de la Rouen, Versailles, Houdan, Saint-Chapelle etc. *Lexikon der Orgel, Cliquot (Familie)*, pp. 151-152.

[9] Membrii familiei de constructori Thierry au fost: Pierre Thierry (1604-1665), Alexandre Thierry (1646-1699) și François Thierry (1677-1749). De numele lor se leagă orgi precum cea de la Saint-Gervais sau cea de la Saint-Louis des Invalides din Paris. ***, *Lexikon der Orgel*, pp. 771-772.

[10] ***, *Handbuch Orgelmusik*, p. 163.

unei *fugi* se poate folosi o combinație de registre de fond sau una de ancii, în funcție de caracter; în cazul unui preludiu sau a unei lucrări de tip uvertură se poate folosi o registrație de *Plein jeu*[11]; pentru evidențierea liniei tenorului se poate utiliza o ancie puternică de 8′; când linia de *cantus firmus* apare la sopran, aceasta poate fi cântată cu registrele de ancii de pe manualul *Positif,* sau pe manualul *Récit* cu un registru alicvot precum *Cornet*, acompaniamentul fiind realizat cu registrele de fond de pe manualul principal și pedalier. Se poate observa deci cât de strânsă era legătura dintre constructori și compozitori, creația celor din urmă fiind mereu influențată de inovațiile aduse în domeniul construcției de orgi. Orga *clasică* franceză s-a păstrat fără modificări semnificative până după revoluția din 1789, când datorită mișcării romantice, constructorii și compozitorii deopotrivă căutau idealuri sonore noi.

REPREZENTANȚII ȘCOLII POLIFONICE

În secolul al 12-lea a fost înființată prima instituție de educație muzicală denumită *École de Notre-Dame de Paris,* funcționând sub patronajul catedralei Notre-Dame, unde pe lângă studiul diferitelor materii muzicale se putea studia și orga. La început, orice muzică cântată pe orgă era improvizată, primele volume conținând lucrări propriu-zise (ale căror autori sunt necunoscuți), fiind tipărite de **Pierre Attaingnant** (1494-1551/52) în anul 1531. Acesta a tipărit în total șapte volume de muzică pentru instrumente cu clape, dintre care primele patru erau dedicate muzicii laice, conținând prelucrări de cântece populare și dansuri, iar ultimele trei, muzicii liturgice[12]. Lucrările incluse în primul

[11] În muzica franceză denumirea de *Plein jeu* se referă la o combinație de registre alcătuită din corul de principali și mixturi de pe manualul principal, cuplate cu registrele de același tip de pe manualul *Positif.*

[12] Cele trei volume cu muzică liturgică sunt următoarele: *Tabulature sur le jeu d'orgues, espinettes et manichordions sur le plainchant de Cunctipotens et Kyrie fons. Avec leurs Et in terra. Patrem. Sanctus et Agnus Dei; Magnificat sur les huit tons avec le Te Deum laudamus et deux Préludes; Treze Motetz musicaux auec une prelude.*

volum de lucrări liturgice sunt două mise ce prelucrează toate părțile ordinariului misei[13]. În al doilea volum se găsesc două preludii, două cicluri a câte patru și cinci versete ce prelucrează imnul *Magnificat*, și un ciclu de versete ce prelucrează imnul *Te Deum*. Ultimul volum cuprinde 13 transcripții de motete. Compozițiile incluse în primele două volume aparțin unor genuri muzicale născute din practica denumită *alternatim praxis*[14]. În cadrul acestor lucrări, concepute la două sau la trei voci, există o permanentă alternanță între scriitura omofonă și cea polifonă, totodată simțindu-se o influența muzicii vocale. Lucrările reprezintă primele eforturi în direcția dezvoltării unui stil instrumental, ele prezentând multe artificii tehnice specifice precum pasaje repezi, ritmuri sincopate, apogiaturi sau ornamente. În ceea ce privește registrația, lucrările cu scriitură predominant omofonă sunt concepute pe un manual, fie cu o sonoritate puternică cu mixturi, cum ar fi în cazul versetelor *Kyrie*, *Gloria* sau *Sanctus*, fie cu o sonoritate intimă cu registre de fond în cazul versetelor *Benedictus* și *Agnus Dei*. În cazul lucrărilor cu scriitură polifonă, vocile se cântă pe două sau trei claviaturi, cu registrații diferite.

După tipărirea volumelor lui Attaingnant, următoarele lucrări dedicate orgii au fost compuse de **Claude le Jeune**[15] (1528/30-1600). Fanteziile sale instrumentale au fost publicate într-un volum posthum intitulat *Mélanges*, în anul 1612. Aceste lucrări concepute sub semnul *ricercar*-ului instrumental sunt deja mult mai complexe decât

[13] În cadrul unei mise putem deosebi momentele ordinariului, adică textele permanente care se repetă la fiecare serviciu divin, respectiv momentele propriului misei, adică textele aferente unei anumite duminici sau sărbători religioase.

[14] Practica denumită *alternatim praxis* provine din obiceiul de a cânta versurile unui cânt liturgic alternativ de două ansambluri vocale denumite *schola*. Versurile pot fi cântate antifonal, adică de două coruri alternativ, sau responzoral, adică mai întâi de un cor, iar mai apoi de un grup de soliști. Orga poate prelua locul uneia dintre cele două ansambluri vocale, oferind reprezentații instrumentale ale versurilor cântului liturgic, denumite versete.

[15] Claude le Jeune (1528/30-1600) a fost un compozitor protestant de origine franco-flamandă. Opusul său creațional cuprinde atât lucrări religioase precum psalmi, motete și o misă, cât și o serie de lucrări laice dintre care cele mai importante sunt *chanson*-urile, ariile și madrigalele italiene.

predecesoarele lor, ele prezentând tehnici polifonice precum imitația sau *fugato*-ul. Ele pot fi cântate atât la orgă cât și de formații de alte instrumente[16]. Tot în această perioadă, **Eustache de Caurroy**[17] (1549-1609) compunea fantezii la trei, patru, cinci sau chiar șase voci, care puteau fi cântate atât pe orgă cât și de ansambluri de alte instrumente. Fanteziile prelucrează atât teme gregoriene precum *Pange lingua*, *Regina coeli* sau *Ave Maris Stella*, cât și melodii populare precum cea de Crăciun, intitulată *Une jeune fillette.* În timp ce fanteziile la trei sau patru voci pot fi savurate de ascultător, cele la cinci sau șase voci sunt foarte complicate, concentrate mai degrabă pe scriitură decât pe sonoritatea produsă[18].

Primul care a compus lucrări specifice orgii a fost **Jehan Titelouze** (1563-1633)[19]. Acesta a publicat în 1623 un volum de prelucrări de imnuri intitulat *Hymnes de l'Eglise pour toucher sur l'orgue, avec les fugues et recherches sur leur plain-chant*, iar în 1626 un volum de *Magnificat*-uri intitulat *Le Magnificat, ou Cantique de la Vierge pour toucher sur l'orgue suivant les huit tons de l'Eglise.* În prefața celor două volume, Titelouze precizează că acestea au fost editate pentru a oferi organiștilor francezi neinițiați în tainele scriiturii muzicale o alternativă la improvizație. Primul volum conține douăsprezece cicluri a câte trei, patru versete ce prelucrează imnuri aferente diferitelor sărbători religioase, iar al doilea volum conține opt cicluri de *magnificat*-uri a câte șapte versete. Primul verset este conceput de fiecare dată în *Plein Jeu*, adică cu o sonoritate

---

[16] Dufourcq, Norbert, *La musique d'orgue française de Jehan Titelouze à Jehan Alain*, p. 27.

[17] Eustache de Caurroy (1549-1609) a fost compozitor la curtea regelui Henric al IV-lea. A compus atât lucrări religioase precum psalmi, motete și mise, cât și chanson-uri și lucrări instrumentale concepute la mai multe voci sub semnul polifoniei.

[18] Dufourcq, Norbert, *La musique d'orgue française de Jehan Titelouze à Jehan Alain*, pp. 27-28.

[19] Născut la Saint-Omer, Jehan Titelouze (1563-1633) a fost organist și preot la Catedrala Notre-Dame din Rouen. Pe lângă activitatea de organist, acesta a fost și poet, profesor, teoretician, compozitor și expert în construcția orgilor. Titelouze a fost invitat să participe la restaurarea mai multor instrumente, printre care și orga de la catedrala din Rouen pe care era activ ca organist. Acest instrument, restaurat de Crespin Carlier în 1601, a fost una dintre primele orgi construite pe teritoriul Franței, datând din secolul al 14-lea. Compozițiile sale cele mai importante sunt cele două volume de imnuri pentru orgă și trei mise.

puternică, tema prezentându-se cu valori întregi în linia tenorului. Versetele următoare sunt în fond niște *ricercari* (așa cum le numește și compozitorul – *recherche*) la patru voci în *fugato*, având o temă germinală provenită din cântul gregorian, prelucrată și ornamentată în mai multe feluri. Limbajul este modal, iar scriitura este polifonică, compozitorul folosind tehnici precum imitația sau canonul, neezitând să introducă în textul muzical armonii disonante și ritmuri îndrăznețe. Se poate spune că în aceste lucrări, Titelouze a exploatat la maxim toate resursele polifoniei, dând naștere unei muzici austere, cerebrale, ghidate de o serie de reguli stricte de la care compozitorul nu se abate nici o clipă.

Un alt compozitor al cărui lucrări au fost concepute sub semnul polifoniei a fost **François Roberday** (1624-1680). Acesta fiind angajat la curtea regală a avut posibilitatea să creeze legături cu cei mai importanți muzicieni ai timpului precum Johann Jacob Froberger (1616-1667) din Germania, sau Pietro Francesco Cavalli (1602-1676), organistul de la Catedrala San-Marco din Veneția. Influențele muzicii italiene, și în special ale creațiilor lui Girolamo Frescobaldi (1583-1643), se fac simțite în fugile și capriciile sale publicate în anul 1660. Deși sunt lucrări compuse pentru orgă, în prefața volumului compozitorul menționează că acestea pot fi cântate și de ansambluri de cordari, cu atât mai mult cu cât fiecare dintre cele patru voci a fost notată pe portative separate, pentru o mai bună urmărire a mersului vocilor. Conform declarației autorului, trei dintre compozițiile incluse în volumul *Fugues, et caprices, à quatre parties mises en partition pour l'orgue*, nu sunt creații proprii, ci au fost compuse de Girolamo Frescobaldi, de Johann Jacob Froberger și de Wolfgang Ebner (1612–1665). De asemenea, temele prelucrate de acesta în celelalte fugi au fost oferite de compozitori renumiți ai momentului precum Louis Couperin (1626-1661), Robert Cambert (1628–1677), Jean Henri d'Angelbert (1629-1691), Johann Jacob Froberger și Pietro Francesco

Cavalli[20]. Șapte dintre fugile incluse în volum sunt urmate de câte un capriciu, care prelucrează tema prezentată în fuga precedentă. Muzica lui Roberday ne prezintă o lume nouă, un limbaj muzical mai puțin sever, cu linii melodice expresive susținute de o ritmică variată.

CREAȚIA COMPOZITORILOR ȘCOLII „CLASICE" FRANCEZE. CONSOLIDAREA GENURILOR ȘI FORMELOR SPECIFICE MUZICII FRANCEZE PENTRU ORGĂ.

La mijlocul secolului al 17-lea, polifonia severă a lăsat loc unui stil mai puțin rigid, mai accesibil ascultătorului, specific perioadei *Grande Siècle*. Odată cu încoronarea regelui Ludovic al 14-lea în anul 1643, Franța a intrat într-o nouă etapă în ceea ce privește arta în general. În domeniul muzicii, cel care a avut cel mai important rol în nașterea noului stil a fost Jean-Baptiste Lully (1632-1687), compozitor la curtea regelui. Deși avea origini italiene, acesta era ferm hotărât să creeze un nou stil muzical pur francez, neinfluențat de muzica altor națiuni. Creațiile acestuia dedicate festivităților regelui unde muzica, teatrul și dansul aveau roluri la fel de importante, aveau să pună capăt domniei polifoniei severe, lăsând loc unei muzici pătrunse de sentiment[21]. În muzica instrumentală se fac resimțite atât influențele dansului cât și cele ale muzicii vocale, compozitorii abordând genuri noi precum suita de dansuri sau aria instrumentală. Ca și în cazul muzicii pentru lăută sau pentru clavecin, și în repertoriul organistic încep să se infiltreze influențele muzicii vocale, unde o voce primează asupra celorlalte. Încet-încet compozitorii de muzică pentru orgă se îndepărtează de coralul gregorian, compunând lucrări ce prelucrează teme libere, care pot fi interpretate în mai multe împrejurări. Deși genurile principale abordate de organiștii francezi erau

[20] Roberday, François, *Fugues, et Caprices, a quatre parties mises en partition pour l'orgue*, Paris 1660 (manuscris)
[21] Dufourcq, Norbert, *La musique d'orgue française de Jehan Titelouze à Jehan Alain*, p. 53.

în continuare misa și imnul, în cadrul acestora apar forme noi precum *Duo*, *Trio*, *Fugue*, *Dialogue sur les Grand Jeux,* sau forme cu linii melodice solistice la tenor (*en Taille*), în discant (*Dessus*) sau la bas (*Basse*).

Un compozitor semnificativ de la începutul acestei perioade de tranziție a fost **Louis Couperin** (1626-1661), primul reprezentant important al dinastiei Couperin. Despre anii de formare ai acestuia nu se cunosc prea multe detalii. Se știe doar că a copilărit în Chaumes-en-Brie, unde tatăl său era organist la biserica din localitate. A fost inițiat în lumea muzicii împreună cu cei doi frați ai săi, François și Charles, învățând să cânte la clavecin, vioară, viola da gamba și orgă. În anul 1653, Louis Couperin a fost numit organist titular la biserica Saint-Gervais din Paris, astfel începând lunga domnie a membrilor familiei Couperin la orga acestei biserici. Deși era un organist iscusit și gambist la curtea regală, Louis Couperin a fost renumit pentru felul în care cânta la clavecin. Opusul său creațional numără nu mai puțin de 123 de lucrări pentru clavecin și 72 de lucrări pentru orgă (27 versete de imnuri, 2 psalmi, 25 fantezii, 15 fugi, 2 duouri și un preludiu), descoperite și publicate recent[22]. Stilul său compozițional este influențat atât de polifonia specifică muzicii secolului al 16-lea, cât și de muzica lui Girolamo Frescobaldi, în special de modul în care acesta trata disonanțele denumite *durezze*. În câteva dintre fanteziile sale, linia basului prezintă influențele tehnicii instrumentale specifice violei da gamba, un instrument la care Couperin știa să cânte foarte bine.

Un contemporan al lui Louis Couperin a fost **Nicolas Gigault** (1626-1707), care avea să compună pentru prima oară lucrări aparținând genului de *noël.* Volumul său intitulat *Livre de musique dédié à la très Sainte Vierge* conține 20 de lucrări de acest fel, ce pot fi cântate atât la orgă cât și la clavecin, lăută sau alte instrumente cu coarde. În afară de aceste lucrări, Gigault a rămas fidel genurilor liturgice precum misa și imnul,

[22] Lucrările pentru orgă compuse de Louis Couperin au fost descoperite 1955 de Guy Oldham, și au fost publicate pentru prima oară în 2003 de editura Oiseau-Lyre.

compunând un număr impresionant de 184 de astfel de lucrări, pe care le-a inclus în volumul intitulat *Livre de musique pour l'orgue*.

Volumele de compoziții aparținând lui **Guillaume-Gabriel Nivers** (1632-1714) [23], organistul de la Catedrala Saint-Sulpice din Paris, sunt primele în care putem găsi indicații concrete referitoare la registrații. Acesta a stabilit o serie de combinații de registre aferente diferitelor forme de versete precum: *Prélude*, *Fugue grave*, *Fugue gaye*, *Plein jeu*, *Grand Jeu*, *Duo*, *Récit*, *Versette à deux choeurs* sau *Dialogue*. În primul volum de mise și imnuri acesta a introdus și o prefață în care a notat propriile observații referitoare la modurile bisericești și la diferitele aspecte de ordin tehnic precum degetația, ornamentica, metrica, inegalitatea[24] și registrația[25].

După apariția celor trei volume aparținând lui Nivers au fost publicate volumele de compoziții ale lui **Nicolas-Antoine Lebègue** (1631-1702), organist la Biserica Saint-Merry din Paris și organistul regelui. Asemenea lui Nivers, și acesta a contribuit la stabilirea tipologiilor de registrații în funcție de forma versetelor. Spre deosebire de Nivers, acesta a indicat în lucrările sale și utilizarea pedalierului. În primul volum de lucrări intitulat *Les Pièces d'Orgue* au fost incluse opt suite de lucrări în cele opt moduri bisericești, printre care se găsesc trei noi forme: *Trio à deux dessous* (Trio pe două manuale), *Trio à trois claviers* (Trio pe două manuale și pedalier) și versete cu o voce solistică în linia tenorului (*Cromorne en taille*, *Tièrce en taille*). Conform afirmațiilor compozitorului,

---

[23] Compozițiile lui Guillaume-Gabriel Nivers dedicate orgii au fost incluse în următoarele trei volume: *Livre d'orgue contenant cent pièces de tous les tons de l'église* (Paris 1665), *Seconde Livre d'orgue contenant la messe et les hymnes de l'église* (Paris 1667), *Troisième Livre d'orgue des huit tons de l'église* (Paris 1675). Toate cele trei volume conțin cicluri de mise și imnuri în cele opt moduri bisericești, aferente diferitelor sărbători religioase.

[24] Tehnica denumită *inegalité* este caracteristică muzicii franceze din perioada barocului. Această tehnică presupune ca în cazul în care apar două note cu valori egale succesiv, primul să fie cântat lung, iar cel de-al doilea scurt. Acest artificiu tehnic contribuie la dinamizarea și lejerizarea muzicii, producând un efect de accentuat-neaccentuat. Nu există o regulă exactă în ceea ce privește inegalizarea. Ea depinde în mare parte de caracterul, tempoul și registrația lucrării, și nu în ultimul rând de experiența interpretului și de bunul său gust.

[25] Nivers, Guillaume-Gabriel, *Livre d'Orgue Contenant Cent Pieces dans tous les Tons de l'Église*

lucrările primului volum sunt accesibile organiștilor experimentați și reflectă pe deplin tendințele momentului în ceea ce privește practicile muzicale din bisericile pariziene[26]. În prefața primului volum găsim și un tabel cu combinațiile de registre indicate pentru diferitele forme de versete și o scurtă descriere explicativă a ornamentelor utilizate. În cel de-al doilea volum intitulat *Seconde Livre d'Orgue* se găsesc nouă cicluri de *Magnificat* și o misă, dedicate celor mai puțin instruiți în domeniul muzicii pentru orgă. Cel de-al treilea volum, intitulat *Troisième Livre d'Orgue* conține mai multe lucrări ce poartă titluri precum *Noël*, *Simfonie*[27] sau *Les Cloches*[28], care por fi interpretate și în afara liturghiei.

Jean-Attaingnant d'Anglebert (1635-1691) a fost în primul rând clavecinist, fiind angajat la curtea regală. Totuși cele cinci fugi la patru voci și *quatuor*-ul pe care le-a compus pentru orgă trebuie amintite. Fugile prelucrează aceeași temă provenită din cântul gregorian *Kyrie cunctipotens*, în timp ce *quatuor*-ul prelucrează simultan trei teme preluate din același cânt. *Quatuor*-ul este o lucrare complexă, compozitorul indicând interpretarea lui pe patru claviaturi separate, trei manuale pentru vocile superioare și pedalierul pentru linia basului. Sonoritatea trebuie să fie de asemenea diferită în cazul fiecărei voci, pentru o mai bună percepție a intrărilor tematice[29]. Pe lângă aceste compoziții d'Angelbert a contribuit la dezvoltarea muzicii pentru instrumente cu taste prin elaborarea unui tabel de ornamente (Img. 2) pe care l-au folosit și alți compozitori ai vremii, precum Johann Sebastian Bach.
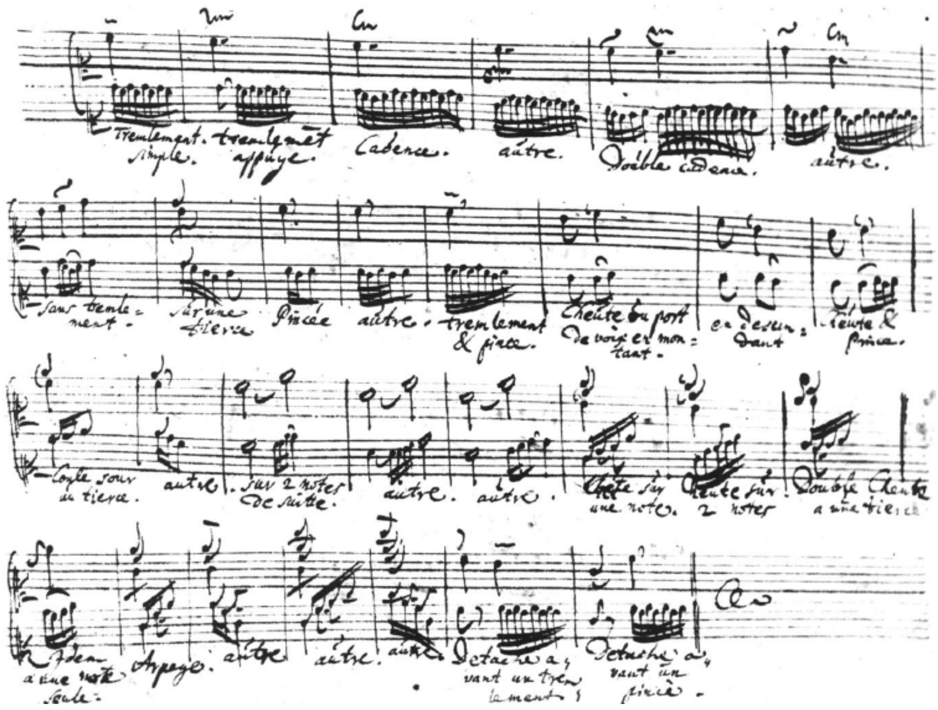
---

[26] Lebègue, Nicolas, *Première Livre d'orgue.*

[27] Simfonia pentru orgă din perioada barocă desemnează un gen muzical de scurtă durată, de tip uvertură à la Lully.

[28] O lucrare purtând titlul *Cloches* sau *Carillon* este de fapt o piesă muzicală ce parafrazează jocul clopotelor. Genul își are originile în obiceiul Romano-Catolic denumit *„Carillon des Morts"* - în încheierea vecerniei serbate de Ziua Tuturor Sfinților se obișnuia să se tragă toate clopotele. Primul care a compus o lucrare de acest gen a fost Louis Couperin. Caracteristic pentru lucrările de acest gen este motivul ostinat care imită jocul clopotelor, prezent de-a lungul întregului discurs muzical. Astfel de lucrări au fost compuse mai apoi și de compozitori romantici precum Louis Vierne, Léon Boëllmann sau Marcel Dupré.

[29] d'Anglebert, Jean-Attaingnant, *5 Fugues et un Quatuor sur le Kyrie, École classique d'orgue*, Vol. 25.



Img. 2: Tabel de ornamente elaborat de Henri d'Anglebert[30]

André Raison (cca. 1640-1719), organist la abația Saint-Geneviève-du-Mont, a lăsat în urmă un volum de cinci mise și un volum de *noël*-uri, în prefața cărora ne oferă detalii legate de registrații, respectiv despre execuția ornamentelor și despre interpretare, făcând referiri la tempoul și la caracterul lucrărilor. Conform afirmațiilor compozitorului, lucrările din primul volum, intitulat *Livre d'orgue* publicat în anul 1688, au fost compuse pentru uzul călugărilor și călugărițelor care deseori nu au la dispoziție suficient material muzical pentru acompanierea misei[31]. În acest prim volum apare și o lucrare intitulată *Trio en passacaglie,* ce prelucrează celebra temă din *Passacaglia în do* de Johann Sebastian Bach[32]. Cel de-al doilea volum al lui Raison conține opt prelucrări ai cântului *Da*

[30] http://en.wikipedia.org/wiki/File:D'Anglebert-Bach.png
[31] Raison, André, Livre d'orgue, Archives des Maîtres de l'orgue, Vol. 2.
[32] ***, Handbuch Orgelmusik, Komponisten, Werke, Interpretation, p. 174.

pacem Domine, respectiv o alemandă pentru clavecin și nouăsprezece *Noël*-uri.

Cel care avea să încheie șirul compozitorilor acestei etape de tranziție pline de inovații era **Jaques Boyvin** (cca. 1649-1706), organist la Catedrala Notre-Dame din Rouen. Acesta a lăsat în urma sa două volume de lucrări, precedate de câte o prefață în care compozitorul oferă indicații prețioase referitoare la registrații și o scurtă metodă de bas cifrat. Lucrările incluse în cele două volume sunt mai multe mise concepute în cele opt moduri bisericești. Boyvin folosește aceleași forme și aceleași tehnici compoziționale ca și predecesorii săi Lebègue și Nivers, adăugând o nouă formă denumită *Concert pour les Flutes*.

În ultimul deceniu al secolului al 17-lea au fost publicate cele mai importante volume de lucrări pentru orgă din perioada barocului francez, aparținând lui **François Couperin**[33] (1668-1733) și lui **Nicolas de Grigny**[34] (1672-1703). Lucrările prezintă o maturitate și o complexitate nemaiîntâlnită până în acel moment, îmbinând toate elementele de stil, de compoziție și de limbaj abordate de predecesorii lor.

François Couperin, organist la Biserica Saint-Gervais din Paris, a avut privilegiul să crească într-o familie de muzicieni celebri, având astfel avantajul de a cunoaște foarte bine elitele lumii muzicale. În anul 1693 a fost numit organist regal la Chapelle Royale, iar un an mai târziu, fiind unul dintre cei mai recunoscuți claveciniști ai momentului, a fost ales să predea acest instrument copiilor regelui. Pe lângă volumul dedicat orgii, Couperin a lăsat în urma sa și patru volume dedicate clavecinului. Volumul de lucrări pentru orgă, intitulat *Pièces d'orgue consistantes en deux messes, l'une à l'usage ordinaire des paroisses pour les festes solemnelles, l'autre propre pour les couvents des religieux et religieuses (Piese de orgă constând din două mise, una pentru uzul parohiilor la festivitățile solemne, iar cealaltă*

[33] Volumul lui François Couperin intitulat *Pièces d'orgue*, a fost publicat în anul 1690, când compozitorul avea doar 22 de ani.

[34] Volumul aparținând lui Nicolas de Grigny purtând titlul *Premier livre d'orgue*, a fost publicat în anul 1700.

dedicată mănăstirilor de călugări și călugărițe), conține două mise a câte 21 de versete, după cum urmează: cinci versete pentru *Kyrie*, nouă pentru *Gloria*, trei pentru *Sanctus*, două pentru *Agnus Dei*, un *Offertoire* și la final un *Deo Gratias*. Deși din multe puncte de vedere aceste lucrări - cum ar fi registrația, ornamentica sau inegalitatea - se încadrează în canoanele impuse de Nivers sau Lebègue, ele sunt diferite datorită limbajului muzical. În ceea ce privește dificultatea tehnică, compozițiile lui Couperin sunt adecvate organiștilor experimentați, datorită dexterității manuale necesare pentru interpretarea pasajelor repezi și ornamentelor variate. În unele cazuri compozitorul indică utilizarea pedalei duble, situație în care un organist neexperimentat ar întâmpina dificultăți în execuție. Pe lângă lucrările sale pentru orgă și clavecin, Couperin a mai avut o contribuție foarte importantă la dezvoltarea muzicii pentru instrumente cu taste sub forma unei metode intitulate *L'Art de toucher le clavecin*, în care oferă indicații prețioase despre poziția corectă a mâinilor, executarea ornamentelor, studierea și interpretarea lucrărilor în general, respectiv un tabel de ornamente[35]. Deși metoda a fost elaborată pentru clavecin, ea poate fi folosită și de către organiști, multe dintre problemele tehnice fiind comune la cele două instrumente.

Nicolas de Grigny, organist la Catedrala din Reims și elevul lui Nicolas Lebègue, a avut oportunitatea să publice doar un singur volum de lucrări, intitulat *Premier Livre d'Orgue contenant une Messe et les Hymnes des Principalles Festes de l'Année.* Cu toate acestea, lucrările incluse în acest volum, o misă și cinci imnuri pentru cele mai importante sărbători religioase din an, sunt de o valoare inestimabilă. Structura misei este asemănătoare structurii miselor lui Couperin, incluzând următoarele versete: cinci versete de *Kyrie*, nouă de *Gloria*, un *Offertoire*, trei versete de *Sanctus*, un *Elévation*, două versete de *Agnus Dei*, un *Communion* și un *Amen*. Cele patru imnuri incluse în volum sunt următoarele: *Veni Creator* (imn de Rusalii cu cinci versete), *Pange lingua* (imn pentru sărbătoarea Sacramentelor cu trei versete), *Verbum supernum* (imn de Sacrament cu patru versete), *Ave maris stella* (pentru sărbătoarea *Corpus Christi* cu patru

[35] Couperin, François, *L'art de toucher le clavecin*

versete) și *A solis ortus* (imn de Crăciun cu trei versete). Asemenea primei mise al lui Couperin, tema utilizată de compozitor este cântul gregorian *Cunctipotens genitor Deus*. Ea apare - cum impunea practica din acea vreme – în primul verset al fiecărei părți ai ordinariului misei (*Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus Dei*), neornamentată, cu note întregi în linia basului sau a tenorului. Primul verset este întotdeauna conceput la patru sau cinci voci, cu o sonoritate de *Plein Jeu,* având caracter de uvertură pentru a sublinia caracterul festiv. Imnurile prelucrează la rândul lor coralul gregorian sugerat în titlul fiecăruia. Multe dintre lucrările lui Grigny au fost compuse la cinci voci, lucru foarte rar întâlnit în muzica franceză de până atunci. Ornamentica utilizată în lucrări este una foarte bogată, iar registrațiile și utilizarea inegalității sunt conforme cu tendințele vremii.

La începutul secolului al 18-lea au mai fost activi compozitori precum **Louis Marchand** (1669-1732), **Louis-Nicolas Clérambault** (1676-1749), **Pierre du Mage** (1674-1751). Lucrările lui Marchand dedicate orgii au fost publicate postum în volumul *Pièces choisies pour orgue. Livre premier* (1740), și în două volume intitulate *Pièces d'orgue.* De admirat este tehnicitatea lui Marchand care indică deseori utilizarea pedalei duble și chiar și utilizarea aceleiași mâini pe două manuale în același timp (*Quatuor*). Louis-Nicolas Clérambault, elevul lui André Raison și organist la Biserica Saint-Sulpice, a lăsat în urma sa un singur volum de lucrări pentru orgă, intitulat *Premier livre d'orgue* (cca. 1710). Volumul precedat de o dedicație către mentorul său André Raison conține două suite compuse în primele două tonuri bisericești. Datorită faptului că mâna stângă nu depășește niciodată mijlocul claviaturii, lucrările pot fi interpretate atât pe o orgă mare cât și pe o orgă de mici dimensiuni cu registre divizate[36]. Pierre du Mage a dedicat orgii o singură suită în opt versete în care se face simțită influența mentorului său Louis Marchand.

---

[36] Registrul divizat este de fapt un registru care poate fi acționat separat pentru zona basului și cea a discantului claviaturii. Zona de bas a claviaturii se extinde de la *Do* până la *do¹*, iar zona de discant de la *do#¹* în sus. De regulă registrele divizate sunt prevăzute în orgile de dimensiuni mici, pentru a oferi posibilitatea de a registra diferit, pe același manual, linia melodică și acompaniamentul.

O grupare aparte în rândul compozitorilor francezi de muzică pentru orgă a fost cea a *noël*-iștilor, ai cărei membri și-au dedicat cea mai mare parte al opusului creațional genului de *noël*[37]. Dintre reprezentanții acestei grupări cei mai importanți au fost **Jean François Dandrieu** (1682-1738), **Louis-Claude Daquin** (1694-1772) **Michel Corrette** (1707-1795) și **Claude Bénigne Balbastre** (1724-1799). În volumul său intitulat *Pièces pour orgue dans un genre nouveau*, Michel Corrette oferă primele indicații referitoare la producerea unui *cluster* ce imită tunetul, denumit *tonnerre*[38]. Această tehnică va fi preluată ulterior de compozitorii perioadei revoluționare pentru crearea efectului sonor ce imită tunul, denumit *cannonade*. Pe lângă lucrările sale dedicate genului de *noël*, Claude-Bénigne Balbastre a compus și un număr impresionant de 14 concerte pentru orgă solo, dintre care 13 s-au pierdut. Singurul existent și în zilele noastre este un concert în Re major, conceput în patru părți după cum urmează *Prelude-Allegro-Gavotte-Allegro*[39]. În anul 1749 s-a inaugurat o orgă în sala de concerte de la Tuileries, pentru a fi folosită în cadrul *Concertelor Spirituale* (*Concerts Spirituels*). Aici au avut ocazia să concerteze Louis-Claude Daquin și Claude Bénigne Balbastre[40].

Cu toate că în perioada barocului în lumea muzicii instrumentale au apărut mai multe genuri muzicale noi, compozitorii francezi de muzică pentru orgă au rămas fideli genurilor liturgice, *noël*-ului și suitei. Acest lucru se datora probabil faptului că biserica Romano-Catolică nu tolera niciun fel de muzică laică în lăcașele de cult, astfel îngrădind creativitatea organiștilor. Singurul moment în cadrul misei în care

---

[37] *Noël*-urile sunt de fapt variațiuni ce prelucrează cântece de Crăciun din folclorul francez. Ele de regulă nu sunt prea complicate din punct de vedere tehnic și compozițional, fiind concepute la două sau la trei voci. Dificultatea lor constă în ritmurile variate și în ornamentele care abundă în fiecare variațiune. Registrația este de obicei foarte colorată, uneori utilizându-se combinații care imită bordunul pentru a aminti de muzica populară. În unele cazuri *noël*-urile pot fi interpretate și la clavecin sau de diferite ansambluri de instrumente.

[38] Conform indicațiilor lui Corrette, efectul de tunet denumit *Tonnerre* poate fi obținut prin apăsarea unei scânduri așezate pe ultima octavă a pedalierului, registrat cu ancii.

[39] Balbastre, Claude-Bénigne, *Concerto in D major*, Les Éditions Outremontaises, Montréal, 2012

[40] Dufourcq, Norbert, *La musique d'orgue française de Jehan Titelouze à Jehan Alain*, pp. 118-119

organistul putea să-și etaleze liber talentul era cel al ofertoriului, astfel luând naștere o serie de lucrări cu titlul de *Offertoire*. Termenul de „concert" era unul inexistent în vocabularul organiștilor francezi din acea vreme. Din această cauză mulți dintre ei erau și claveciniști, instrument la care aveau posibilitatea să se producă și în fața unui alt fel de public decât cel al enoriașilor prezenți la slujbele religioase. În ciuda acestor îngrădiri, reprezentații școlii „clasice" franceze au reușit să creeze o lume muzicală aparte, cu sonorități specifice inspirate de paleta sonoră a instrumentelor franceze, susținute de un limbaj muzical inconfundabil, presărat cu o ornamentică bogată și ritmuri variate.

REVOLUȚIA DIN 1789 – DECLIN ȘI RENAȘTERE

Orga și muzica revoluționară

După o perioadă de peste 150 de ani de dezvoltare neîntreruptă, arta organistică franceză a fost puternic lovită de Revoluția din 1789, care a avut un efect devastator atât asupra instrumentelor cât și asupra vieții organiștilor și a constructorilor de orgi. Proprietățile bisericii au fost confiscate de stat, iar instrumentele, care potrivit relatărilor lui François Sabatier erau în număr de cel puțin 2000, au fost vândute, distruse sau abandonate[41]. Organiștii și-au pierdut locurile de muncă, iar constructorii de orgi erau nevoiți să devină simpli tâmplari pentru a-și asigura traiul.

De multe ori guvernul organiza festivități în bisericile transformate în temple ale rațiunii[42] (Img. 3), în cadrul cărora răsunau lucrări cu tematică patriotică. Iată cum descrie organistul Ferdinand-Albert Gautier (1748-1825) o festivitate de acest fel, ce a avut loc la catedrala Saint-Denis

---

[41] Sabatier, François, *Les Orgues en France pendant la révolution (1789-1802), L'Orgue nr. 143*, 1972:77

[42] De-a lungul Revoluției din 1789 au apărut mai multe mișcări ideologice precum: *Cultului Rațiunii*, *Cultul Ființei Supreme* și *Teofilantropia*. Toate aceste mișcări aveau ca scop înlocuirea cultului religios cu alte culturi ce puneau în mijlocul tuturor lucrurilor omul, natura și gândirea.

din Paris, în noiembrie 1793: *La festivitățile decadere*[43] *oamenii se adunau în mijlocul Templului Rațiunii, cântau cântece vesele îmbrăcați în robe împodobite – o scenă revoltătoare. Melodia Cadet Roussel a fost una pe care am fost nevoit s-o acompaniez, precum și alte cântece de acest gen. Marseillaise-a nu a fost nici ea uitată și a fost primită cu entuziasm, în timp ce Carmagnole-a și Ça ira făceau parte din ceremonie. Cel mai remarcabil a fost că primarul, un fost preot, a stat în amvon și a cântat versurile pe care ceilalți le repetau apoi în cor.*[44]



Img. 3: *Reproducție grafică a Templului Rațiunii, amenajat în interiorului catedralei Notre-Dame din Paris*[45]

O altă situație la fel de stânjenitoare a avut loc la biserica Saint-Sulpice din Paris, unde Gervais-François Couperin a fost nevoit să cânte la un dineu organizat în cinstea lui Napoleon I, cu ocazia victoriei sale din Egipt[46]. În timp ce unii erau revoltați de situația în care se aflau, alții
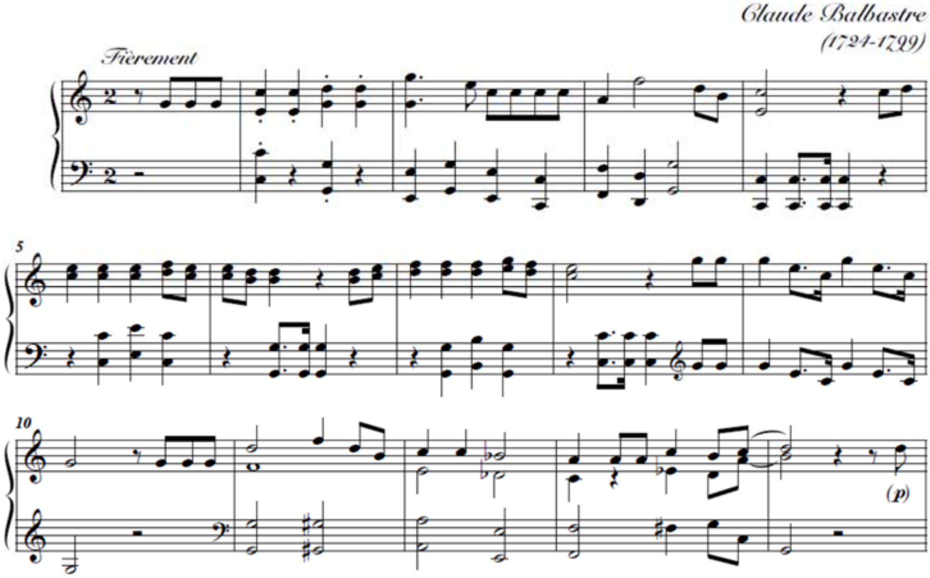
[43] În locul sărbătorilor religioase s-au introdus festivități ce se țineau o dată la zece zile, denumite festivități decadere.

[44] Ochse, Orpha, *Organists and Organ Playing in Nineteenth-Century France and Belgium*, p. 5.

[45] http://1789-1799.blogspot.ro/2012/01/la-dechristianisation.html

[46] Ochse, Orpha, *Organists and Organ Playing in Nineteenth-Century France and Belgium*, p. 6.

erau mulțumiți cu sarcina de a compune muzică patriotică. Un astfel de caz era cel al lui **Charles Broche** (1752-1803), organist la catedrala din Rouen. Pentru festivitățile guvernului acesta a compus lucrări precum *Bataille à grands choeurs*, *Invocation à la Liberté*, *Hymne à l'Égalité*, sau *Hymne aux braves défenseurs de la Patrie*. Din păcate, niciuna dintre lucrările sale nu s-a păstrat până în zilele noastre[47]. Claude Bénigne Balbastre, fiind activ atât în perioada pre-revoluționară cât și în timpul revoluției, a compus o lucrare patriotică care poate fi interpretată atât la pian cât și la orgă, intitulată *Marche des Marseilloise et l'Air Ça-ira* (Img. 4).
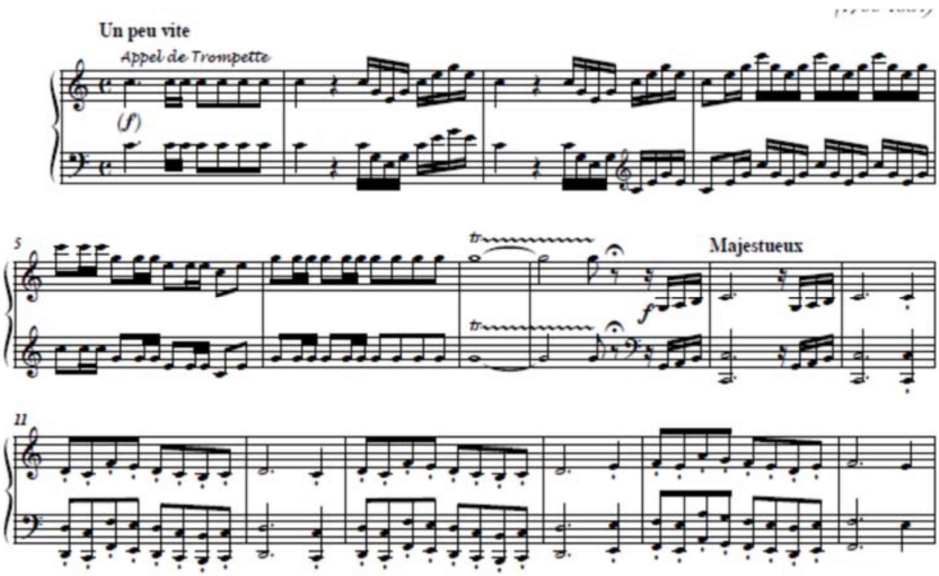


Img. 4: *Balbastre, Claude-Benigne, Marche des Marseillois, măs. 1-15*[48]

Un alt organist important al perioadei revoluționare a fost **Gervais-François Couperin** (1759–1826). Acesta era organist titular la biserica Saint-Gervais, post ocupat de membrii familiei Couperin timp de 173 de ani. Gervais-François Couperin era îndrăgit de public pentru improvizațiile sale pline de fantezie și pentru felul în care exploata resursele

[47] Ibid., p. 5

[48] http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/d/d6/IMSLP125582-WIMA.b4c2-Balbastre_Marseillaise.pdf

sonore ale instrumentului. Cea mai cunoscută lucrare a acestuia este *Louis XVIII, ou le retour du bonheur en France Op. 14*, o lucrare care aduce omagiu regelui Ludovic al XVIII-lea, încoronat după abdicarea lui Napoleon I în 1814. **Jaques-Marie Beauvarlet-Charpentier** (1766-1834), organist titular la biserica Saint-Eustache și la Saint-Germain-des-Prés, a compus și el o lucrare revoluționară intitulată *Victoire de l'Armée d'Italie ou Bataille de Montenotte* (1797), o pictură sonoră a bătăliei armatei franceze conduse de Napoleon I în Italia. Lucrările revoluționare erau descriptive, compozitorii folosind efecte sonore ce imită tunul și motive ritmico-melodice care aduc aminte de tropăitul cailor, de sunetul goarnelor de război și de ropotul tobelor (Img. 5).



Img. 5: *Jaques-Marie Beauvarlet-Charpentier*, Victoire de l'Armée d'Italie ou Bataille de Montenotte, *măs. 1-16*[49]

Majoritatea lucrărilor revoluționare au fost concepute în tonalitatea *Do* major, și se cântă de regulă fără pedalier. În textul muzical apar deseori pasaje furtunoase de arpegii sau game ascendente și descendente care contribuie la crearea atmosferei de luptă. Secvențele de bătălie sunt

[49] Beauvarlet-Charpentier, Jaques-Marie, *Victoire de l'Armée d'Italie ou Bataille de Montenotte*, Les Éditions Outremontaises, Montréal, 2010.

de multe ori întrerupte de interludii în care sunt prelucrate diferite imnuri revoluționare.

NOI ÎNCEPUTURI – COMPOZITORII PERIOADEI POSTREVOLUȚIONARE

După *Concordat*-ul semnat de Napoléon și Papa Pius al VI-lea în 1801, Biserica Romano-Catolică a fost repusă în drepturi, astfel începându-și lungul drum spre refacere. Organiștii care au supraviețuit revoluției și-au primit înapoi posturile, dar în cele mai multe cazuri pe instrumente stricate sau chiar fără instrument. După o perioadă de restaurare a instrumentelor, viața muzicală din biserici a început să reînflorească. Organiștii și-au reluat activitatea participând la inaugurările instrumentelor restaurate din fondurile alocate de stat. Unul dintre cei mai cunoscuți organiști ai momentului a fost **Nicolas Séjan** (1745-1819) al cărui carieră a început cu mult înainte de revoluție. În prima parte a carierei sale de organist, acesta a deținut cele mai importante posturi de organist titular din Paris, cel de la Notre-Dame și cel de la Saint-Sulpice. A fost profesor de solfegiu la *École royale de chant*, iar mai apoi profesor de orgă la Conservatorul din Paris înființat în 1795[50].

Arta organistică franceză nu a cunoscut niciodată o perioadă mai decadentă decât cea de la începutul secolului al 19-lea. În eseul său intitulat *Essai théorique et pratique sur l'art de l'orgue* publicat în 1809, **Guillaume de Lasceux** (1740-1831) oferă detalii despre arta organistică franceză din perioada post-revoluționară, afirmând că meseria de organist este pe cale de dispariție din cauza salariilor mici și a viitorului nesigur[51]. Cu toate acestea, la începutul secolului al 19-lea se puteau distinge două grupări cu orientări diferite în rândul organiștilor francezi.

Pe de o parte erau **Alexandre Pierre François Boëly** (1785-1858), **Jean-Louis-Félix Danjou** (1812-1866) și **François Benoist** (1794-1878), organist la *Chapelle Royale* și profesor de orgă la *Conservatorul Național din*

[50] Ochse, Orpha, *Organists and Organ Playing in Nineteenth-Century France and Belgium*, p. 13.
[51] Ibid., p. 18.

Paris. Cei trei erau reprezentanții unui stil ce își are rădăcinile în tradiția organistică franceză de dinaintea revoluției. Boëly era poate singurul organist al momentului care cunoștea literatura germană pentru orgă și era suficient de bine pregătit din punct de vedere tehnic pentru a interpreta lucrările lui Bach[52]. Acesta era preocupat de reînvierea muzicii baroce care pe acea vreme era neglijată de muzicieni. Nefiind interesat de gusturile și părerile publicului, acesta cânta deseori lucrări de Haendel, Couperin sau Johann Sebastian Bach la inaugurările de instrumente, motiv pentru care nu era foarte îndrăgit. Danjou era un tradiționalist convins care considera că muzica pentru orgă trebuie să rămână între zidurile bisericii[53]. Era vehement împotriva înnoirilor aduse de curentul romantic atât în ceea ce privește muzica, cât și în ceea ce privește construcția instrumentelor. Danjou a jucat un rol important în reînvierea cântului gregorian prin cercetările sale efectuate în acest domeniu și prin publicarea revistei muzicale intitulate *Revue de la musique religieuse, populaire et classique*[54].

O a doua grupare de organiști era reprezentată de **Louis-Nicolas Séjan** (1786-1849), fiul lui Nicolas Séjan, organist la Saint-Sulpice și la Saint-Louis-des-Invalides, **Prosper-Charles Simon**[55] (1788-1866), titular la orga de la Saint-Denis, și **Louis James Alfred Lefébure-Wély** (1817-1869), organist la catedrala Saint-Sulpice. Deși erau apreciați de public pentru improvizațiile lor spectaculoase, acești organiști erau reprezentanții unui stil lipsit de profunzime, susținut de o tehnică specifică pianului. Reprezentanții acestei grupări au contribuit la dezvoltarea artei organistice franceze prin simplul fapt că au abordat un stil interpretativ specific esteticii romantice. Genurile muzicale cultivate de aceștia precum romanța, pastorala, barcarola, tarantela, cântecul de leagăn, marșul sau liedul, au rămas și în repertoriul organiștilor din a doua parte a secolului al 19-lea, impulsionând creația tradițională pentru orgă.[56]

---

[52] ***, *Lexikon der Orgel*, p. 106.
[53] Dufourcq, Norbert, *La musique d'orgue française de Jehan Titelouze à Jehan Alain*, p. 103.
[54] Ochse, Orpha, *Organists and Organ Playing in Nineteenth-Century France and Belgium*, p. 29.
[55] Dufourcq, Norbert, *La musique d'orgue française de Jehan Titelouze à Jehan Alain*, pp. 125-126.
[56] Ochse, Orpha, *Organists and Organ Playing in Nineteenth-Century France and Belgium*, pp. 31-34.

INSTRUMENTELE DE TRANZIȚIE

Dualitatea tradiție-inovație nu era prezentă doar în rândul interpreților și a compozitorilor, ci și în rândul constructorilor de orgi. Pe de o parte erau cei care încercau să păstreze în construcția instrumentelor lor elementele specifice orgii clasice franceze. De exemplu instrumentele construite de firmele *Callinet* și *Dallery*, denumite *orgues du transition* (orgi de tranziție), erau instrumente care făceau trecerea de la orga clasică franceză la cea romantică. Principalele caracteristici ale acestui tip de instrument erau dispoziția clasică presărată cu registre romantice precum *Gamba* sau *Salicionalul*¸ și ambitusul redus al manualului *Récit* specific instrumentelor clasice. Manualele *Récit* și *Écho* ale acestor instrumente erau incluse în dulapuri cu jaluzele[57] (Img.6).

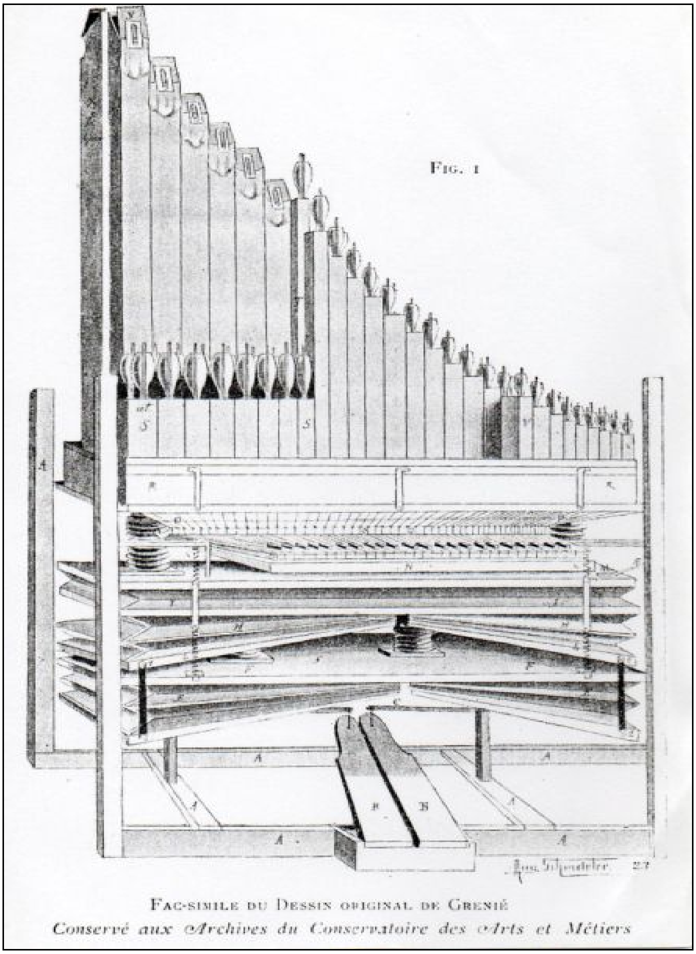


Img. 6: *Orga de tranziție – Orga Callinet de la Biserica Notre-Dame din St. Étienne*[58]

[57] ***, *Lexikon der Orgel*, p. 134.

[58]http://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_des_orgues_de_Rh%C3%B4neAlpes_class%C3%A9s_dans_la_base_Palissy_des_monuments_historiques

Pe de altă parte erau constructorii care încercau să țină pasul cu cerințele curentului romantic. Un astfel de constructor era Gabriel Joseph Grenié (1756-1837) care în anul 1810 a inventat o nouă orgă cu ancii libere, pe care puteau fi efectuate nuanțări dinamice. Două astfel de instrumente, denumite *orgue expressif* (Img. 7), au fost instal ate la capela regală de la Tuileries și la *Conservatorul Național din Paris*[59].



Img. 7: Orgue expressif – *Gabriel Joseph Grenié*[60]

[59] Douglas, Fenner, *Cavaillé-Coll and the French Romantic Tradition*, p. 3.
[60] http://fr.harmonium.wikia.com/wiki/Greni%C3%A9_Gabriel_Joseph?file=Greni%25C3% 25A9.jpg

Un alt constructor care era preocupat cu inventarea unui sistem asemănător era Sebastien Érard (1752-1831), membru al celebrei familii de constructori de piane *Érard*. Acesta a inventat un nou tip de armoniu cu ancii libere pe care intensitatea sunetelor putea fi influențată prin atacul diferențiat al degetelor, astfel existând posibilitatea de nuanțare dinamică.[61] Armoniul era un instrument îndrăgit de compozitorii francezi din perioada romantică, care au compus lucrări ce puteau fi interpretate atât pe acest instrument cât și pe orgă.

Deși debutul romantismului francez este calculat în mod convențional de la premiera *Simfoniei Fantastice* de Hector Berlioz din anul 1830, o tendință spre înnoire, spre o abordare romantică a existat deja din timpul revoluției. Eforturile organiștilor și a constructorilor de orgi se îndreptau spre obținerea unui ideal sonor romantic, care urma să se concretizeze prin intermediul instrumentelor simfonice construite de Aristide Cavaillé-Coll.

[61] Douglas, Fenner, *Cavaillé-Coll and the French Romantic Tradition*, p. 6.

Arta organistică franceză în secolul al 19-lea

ARISTIDE CAVAILLÉ-COLL, CONSTRUCTOR ȘI INOVATOR

Aristide Cavaillé-Coll (04.02.1811 Montpellier – 13.10.1899 Paris) a fost cel mai prolific constructor de orgi francez din secolul al 19-lea. Sonoritatea orchestrală a orgilor construite de acesta este considerată a fi catalizatorul stilului simfonic abordat de compozitorii francezi de muzică pentru orgă până la mijlocul secolului al 20-lea.

Născut într-o familie de constructori de orgi, Aristide Cavaillé-Coll a avut posibilitatea să lucreze și să învețe alături de tatăl său Dominique Hyacinthe în atelierul acestuia din Toulouse. Primul instrument important la restaurarea căruia a avut oportunitatea să participe a fost orga catedralei din Lerida, Spania. În 1833, înarmat cu o bază solidă de cunoștințe, Aristide a plecat să-și încerce norocul la Paris la recomandarea lui Gioacchino Rossini[1]. În ciuda concurenței din partea unor firme de construcții renumite precum *Callinet*, *Érard* sau *Dallery*, acesta a câștigat licitația pentru construcția unui instrument nou în Catedrala Saint-Dénis. După doar două săptămâni de la acest eveniment, Cavaillé-Coll a fost însărcinat cu construcția unei orgi pentru biserica Notre-Dame de Lorette. Faptul că tânărul constructor a primit dintr-o

[1] Conform unei scrisori din corespondența lui Cavaillé-Coll, în septembrie 1832 Gioacchino Rossini (1792-1868) a dirijat la Toulouse opera *Robert le Diable* de Meyerbeer. Partitura acestei lucrări includea și o știmă de orgă, iar datorită faptului că opera din Toulouse nu deținea o orgă cu tuburi, Cavaillé-Coll a adus pentru această ocazie un armoniu construit de el. Sonoritatea instrumentului denumit *Poïkilorgue* l-a impresionat atât de mult pe Rossini, încât acesta a dorit neapărat să-i cunoască constructorul. Acesta l-a sfătuit pe Cavaillé-Coll să nu-și irosească talentul în provincie și să plece la Paris unde ar avea mai multe posibilități de afirmare.

dată două lucrări atât de importante a produs ecouri negative în presa pariziană de specialitate. În revista *Revue musicale* datând din 14.12.1833 a apărut un articol scris de renumitul muzicolog François Joseph Fétis (1784-1871), în care acesta își exprima nemulțumirea față de faptul că cele două lucrări au fost acordate unui constructor necunoscut din provincie, fără ca experții care au participat la evaluarea ofertelor să fi cunoscut vreun instrument construit de acesta. Inaugurarea orgii de la Saint-Denis a avut loc la data de 21 decembrie 1841. Aceasta avea să devină primul instrument simfonic de mari dimensiuni construit de Cavaillé-Coll, prezentând o serie de inovații tehnice care aveau să îmbunătățească sonoritatea și funcționarea instrumentului, și să ușureze viața organistului. Dispoziția finală a instrumentului era următoarea[2]:

Grand Orgue, 4 ½ octave, C-f³

1. Montre 32′
2. Montre 16′
3. Montre 8′
4. Viole 8′
5. Bourdon 16′
6. Bourdon 8′
7. Flûte traversière harmonique 8′
8. Flûte octaviante harmonique 4′
9. Prestant 4′
10. Nasard ou quinte 3′
11. Doublette 2′
12. Grosse fourniture IV
13. Grosse cymbale IV
14. Fourniture IV
15. Cymbale IV
16. Première trompette harmonique 8
17. Deuxième trompette harmonique 8′
18. Basson et cor anglais 8′
19. Clairon octaviant 4′
20. Cornet à pavaillon 8′

Positif, 4 ½ octave, C-f³

1. Bourdon 16′
2. Salicional 8′
3. Bourdon 8′
4. Prestant 4′
5. Flûte 4′
6. Nasard ou quinte 3′
7. Doublette 2′
8. Tierce
9. Cymbale IV
10. Fourniture IV
11. Flûte harmonique 8′
12. Flûte octaviante 4′
13. Flageolet harmonique 2′
14. Trompette harmonique 8′
15. Cor d'harmonie et hautbois 8′
16. Cromorne 8′
17. Clairon octaviant 4′
18. Tremblant

[2] Douglas, Fenner, *Cavaillé-Coll and the French Romantic Tradition*, pp. 27-29.

Bombarde, 4 ½ octave, C-f^3

1. Grand cornet VII
2. Bourdon 16′
3. Bourdon 8′
4. Flûte 8′
5. Prestant 4′
6. Nasard ou quinte 3′
7. Doublette 2′
8. Bombarde 16′
9. Première trompette de bombarde 8′
10. Deuxième trompette harmonique 8′
11. Premier clairon harmonique 4′
12. Deuxième clairon harmonique 4′

Récit-É Expressive, 4 ½ octave, C-f^3

1. Bourdon 8′
2. Flûte harmonique 8′
3. Flûte octaviante harmonique 4′
4. Octavin harmonique 2′
5. Quinte
6. Trompette harmonique 8′
7. Clairon harmonique 4′
8. Voix humaine harmonique 8′

Pédale, C-f^1

1. Flûte ouverte 32′
2. Flûte ouverte 16′
3. Flûte ouverte 8′
4. Flûte ouverte 4′
5. Gros nasard ou quinte 8′
6. Basse-contre 16′
7. Basson 8′
8. Bombarde 16′
9. Première trompette 8′
10. Deuxième trompette 8′
11. Premier clairon 4′
12. Deuxième clairon 4′

Pédales de combinaison

1. *Récit* – Pedală de expresie
2. *Récit* – Manualul II
3. *Bombarde* – Manualul II
4. *Grande orgue* – Manualul II
5. *Positif* – Manualul II
6. *Pédale des dessus*
7. *Pédale des basses*
8. *Pédale tirasse*
9. *Pédale d'octaves*

Orga de la Saint-Denis prezenta inovații cu privire la următoarele aspecte de ordin tehnic[3]:

1. Alimentarea cu aer

În opinia lui Cavaillé-Coll, alimentarea cu aer este cel mai important aspect în construcția unei orgi, deoarece vântul produs de burdufuri este principala sursă a sunetului. Timbrul, calitatea sunetului și sonoritatea instrumentului depind în primul rând de alimentarea cu aer. Presiunea

[3] Douglas, Fenner, *Cavaillé-Coll and the French Romantic Tradition*, pp. 18-26.

trebuie să fie constantă pentru o intonație corectă. Pentru a obține o presiune constantă, acesta a implementat un nou tip de burduf care permitea deschiderea simultană a pliurilor, astfel eliminând variațiile de presiune.

O altă modificare o constituia utilizarea presiunilor diferențiate pentru registrele labiale și ancii. În timp ce pentru labiale este suficientă o presiune de 50-100 mm coloană de apă, anciile necesită o presiune mai mare, mai ales în cazul sunetelor din registrul acut. Pentru a obține sonoritatea orchestrală dorită, Cavaillé-Coll a inventat un nou tip de burduf rezervor care permitea alimentarea registrelor cu presiuni diferite pentru registrul grav, mediu și cel acut.

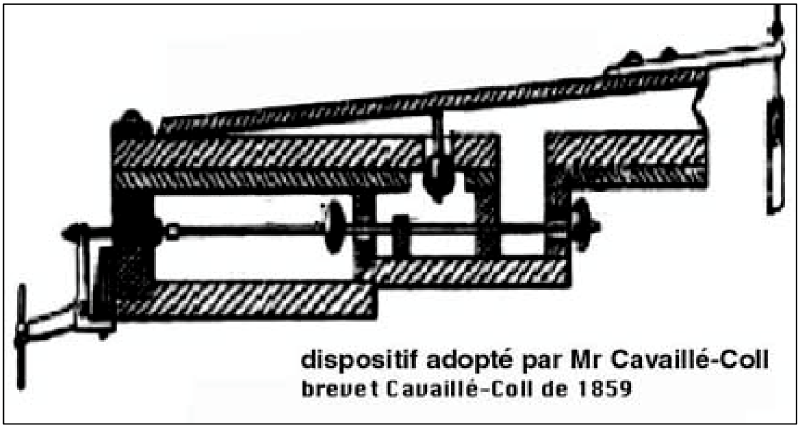
2. *Registrele octavizate*

În timp ce în cadrul aceluiași registru sunetele grave produc o sonoritate adecvată, cele acute pot fi destul de slabe. Acest lucru se datorează faptului că odată cu scăderea dimensiunii tubului, scade și volumul de aer necesar producerii sunetului. Acest defect este corectat în unele instrumente prin intonarea moale a sunetelor grave, respectiv intonarea puternică a sunetelor acute, ceea ce duce însă la o sonoritate prea slabă în registrul grav și una prea țipătoare în registrul acut. Pentru a obține o sonoritate unitară în cadrul aceluiași registru, Cavaillé-Coll a introdus așa-numitele registre octavizate care în locul producerii fundamentalei produc sunetul aflat cu o octavă mai sus. Acest sistem necesită însă o creștere a presiunii aerului, care putea fi asigurată cu ajutorul noului sistem de alimentare cu aer descris la punctul 1. Registrele octavizate sau armonice, precum cel denumit *Flûte harmonique*¸ produc o sonoritate mult mai prezentă, și se folosesc ca registre solistice.

3. *Acționarea dificilă a clapelor*

Cu cât o orgă este mai mare cu atât acționarea clapelor este mai dificilă. Acest lucru se datorează greutății tracturii acționate la apăsarea unei clape. Noul sistem pneumatic denumit *mașină Barker* inventat de

Charles Barker[4] a fost implementat cu succes în orgile lui Cavaillé-Coll. Acest sistem era alcătuit dintr-un burduf micuț aplicat fiecărei clape, conectat la levierul supapei din cutia de suflu. În momentul acționării clapei, acest burduf micuț se umple cu aer și acționează levierul supapei. La părăsirea clapei, burduful se dezumflă, iar supapa se închide instantaneu (Img. 8). Sistemul *Barker* oferea posibilitatea de a efectua pasaje dificile fără efort, fiind foarte util și în cazul cuplării manualelor, clapele putând fi apăsate cu aceeași ușurință.



Img. 8: Reproducție grafică a mașinii Barker
Dispozitiv adoptat de Dl. Cavaillé-Coll. Brevet Cavaillé-Coll din 1859[5]

4. *Manualele expresive*

Spre deosebire de orgile clasice franceze construite înaintea revoluției din 1789, adecvate interpretării muzicii baroce, orga romantică necesita un nou sistem care să permită nuanțarea dinamică a muzicii. De-a lungul istoriei au existat deja încercări de a construi un astfel de sistem prin introducerea unui grup de registre într-o cutie care putea fi deschisă sau închisă prin acționarea unei pedale. Efectul dinamic produs de acest

[4] Charles Spackman Barker (1804-1879) a fost un constructor de orgi din Anglia. Invenția lui denumită mașina Barker a fost ignorată de constructorii de orgi englezi, astfel acesta și-a patentat invenția în Franța. Alături de Albert Peschard a inventat și a patentat tractura electro-pneumatică. A fost director tehnic la firma Daublaine-Callinet până în anul 1857.

[5] http://www.culture.gouv.fr/culture/cavaille-coll/en/frames_barker.html

sistem era însă mult prea slab. Pentru obținerea efectelor dinamice dramatice solicitate de estetica muzicii romantice, Cavaillé-Coll a implementat un nou tip de manual expresiv introducând o serie de registre cu sonoritate puternică într-un dulap prevăzut cu pereți dubli cu izolație fonică, și două rânduri de jaluzele care puteau fi deschise pe rând.

5. *Pedale de combinații și de cuplare ale manualelor*

Pentru a ușura sarcina organistului, Cavaillé-Coll a inventat așa-numitele pedale de combinații denumite *appels* care puteau fi acționate cu piciorul. Pedalele de acest fel ofereau posibilitatea de a acționa grupul registrelor de ancii aferente diferitelor manuale, poziționate pe cutii de suflu separate. Cuplarea manualelor între ele și cu pedalierul putea fi realizată prin același sistem, cu ajutorul pedalelor denumite *tirasses*.

6. *Registrele*

Cavaillé-Coll a fost un adept al sonorității orchestrale motiv pentru care considera că o orgă trebuie să conțină cât mai multe registre de 8 picioare: *Registrele de 8 picioare nu pot fi niciodată prea multe. Ele reprezintă baza tuturor armoniilor, motiv pentru care trebuie să domine.*[6] Cavaillé-Coll a introdus în paleta orgilor sale registre de instrumente orchestrale precum oboiul, clarinetul, cornul englez sau fagotul. În ceea ce privește mixturile și alicotele, acesta considera că registrele clasice de acest fel sunt mult prea stridente pentru noua estetică. Astfel Cavaillé-Coll a implementat așa-numitele *mixturi progresive* care au rolul de a îmbogăți sonoritatea anciilor, mai ales în registrul acut.

7. *Ambitusul claviaturii și pedalierul*

Ambitusul instrumentelor construite de Cavaillé-Coll a fost mărit la 54 de sunete, adică până la *fa*^{3}, spre deosebire de orgile clasice franceze care mergeau până în *do*^{3}. Instrumentele sale au fost prevăzute cu așa-numitul *pédalier á l'Allemande*, adică pedalierul de tip german, care

[6] Scrisori I, #138, 5 octombrie, 1840, în: Douglass, Fenner, *Cavaillé-Coll and the French Romantic Organ Tradition*, p. 167.

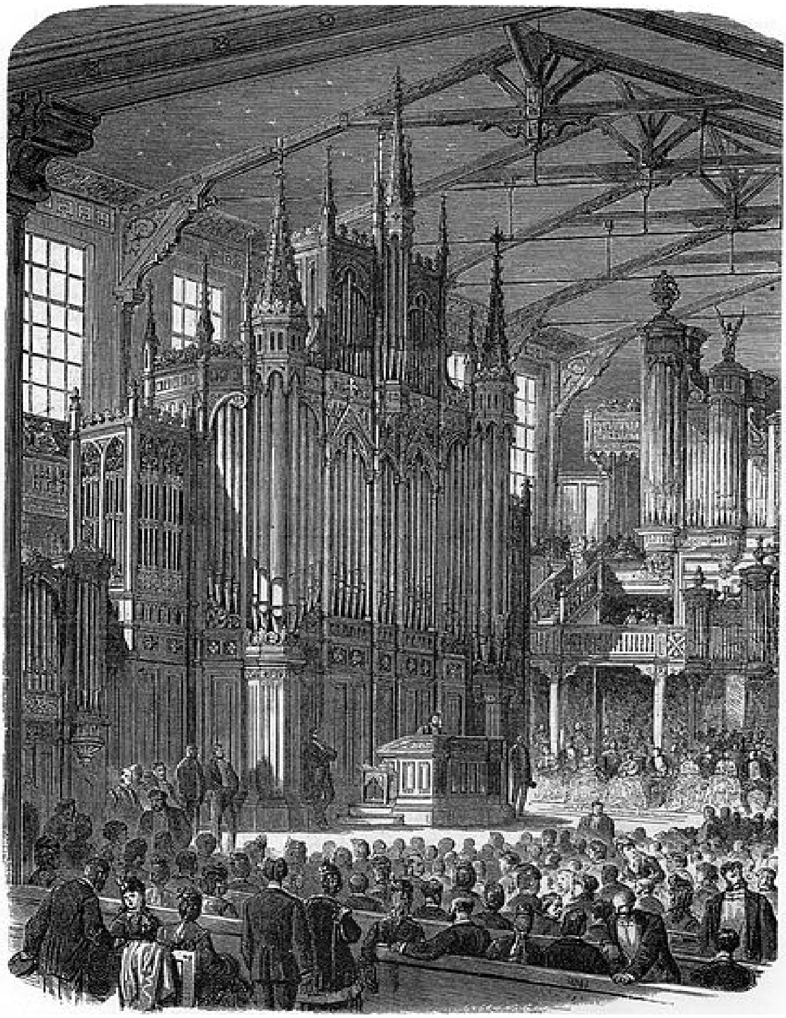
datorită lungimii și dispunerii pedalelor oferea posibilitatea de a efectua pasaje complicate.

Sonoritatea orchestrală a instrumentelor construite de Cavaillé-Coll a fost bine primită de cunoscători, cu excepția organistului Jean-Louis-Félix Danjou, directorul artistic al firmei rivale *Daublaine-Callinet*. Fiind un tradiționalist convins, acesta a încercat în repetate rânduri să ponegrească munca lui Cavaillé-Coll, publicând o serie de articole în care îl condamna de distrugerea artei organistice: *Regret, dar trebuie să spun că orga este denigrată, caracterul ei este trădat, sonoritatea ei este transformată într-una senzuală […] În biserică și la orgă, virtuozitatea și sensibilitatea excesivă nu își au locul. Calmul, demnitatea, grandoarea și forța sunt potrivite pentru orgile din bisericile Romano-Catolice. Non in commotione Dominus, spun cărțile divine: Dumnezeu nu își găsește plăcerea în zbucium și neliniște. Pentru a găsi liniște, rugăciunea nu are nevoie de sunetul afectat al flautului, al violoncelului sau de tunetul războinic al trompetei […] Astfel, contrar părerii domnului Cavaillé-Coll, considerăm că orga, fiind un instrument mai vechi decât orchestra modernă, trebuie să-și păstreze caracterul specific, și să nu împrumute sonoritatea unor instrumente inventate pentru a fi folosite în teatre și în muzica modernă.*[7]

Cavaillé-Coll a jucat un rol important în transformarea orgii din instrument liturgic în instrument concertant. Secolul al 19-lea a fost o perioadă în care muzica de salon a devenit foarte populară în rândul burgheziei franceze. Mulțumită industrializării, tot mai mulți oameni au putut să achiziționeze instrumente pentru a organiza concerte private la domiciliul propriu. Atelierul lui Cavaillé-Coll a fost un loc îndrăgit de publicul parizian care participa frecvent la seratele demonstrative organizate aici (Img. 9). Organistul preferat al lui Cavaillé-Coll era Louis James Alfred Lefébure-Wély, un tânăr muzician care putea să ofere veritabile spectacole de improvizații. Acesta susținea concerte atât în atelierul lui Cavaillé-Coll cât și cu ocazia inaugurării instrumentelor construite de acesta în diferite biserici de pe teritoriul Franței[8]. Aceste

[7] Douglass, Fenner, *Cavaillé-Coll and the French Romantic Organ Tradition*, p. 57.
[8] Ibid., pp. 71-72.

inaugurări constituiau primele concerte de orgă propriu-zise. Cu trecerea timpului, concertele de acest fel au devenit tot mai frecvente, la ele participând atât organiști francezi, cât și organiști invitați din alte țări.



Img. 9: Atelierul de construcții de orgi al lui Aristide Cavaillé-Coll[9]

Cavaillé-Coll a avut astfel posibilitatea să îl cunoască pe Jacques Nicolas Lemmens, un organist belgian renumit pentru virtuozitate,

9 http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Organ_of_Ketton_Hall_-_Cavaill%C3%A9-Coll_1875_(2).jpg

discipol al reputatului organist german Adolph Hesse[10]. Prima întâlnire dintre cei doi a avut loc în anul 1850 când Cavaillé-Coll l-a invitat pe Lemmens la Paris, organizându-i o serie de recitaluri private. Lemmens a avut un mare succes interpretând impecabil muzica polifonică al lui Bach, iar Cavaillé-Coll considera că stilul său se potrivea cel mai bine cu instrumentele sale. Din acel moment, Cavaillé-Coll a încercat să-l promoveze atât pe Lefébure-Wély în cadrul concertelor inaugurale ale instrumentelor sale, cât și pe Lemmens pe care îl considera viitorul școlii organistice franceze[11]. Tinerii organiști Alexandre Guilmant și Charles Marie Widor au fost primii care prin intermediul lui Cavaillé-Coll au avut posibilitatea să învețe de la Lemmens noul stil interpretativ.

Un alt organist promovat de Cavaillé-Coll a fost César Franck. Prima inaugurare la care a participat acesta a fost cea a orgii de la Saint-Eustache în 1854. Cavaillé-Coll a jucat un rol decisiv în numirea lui Franck pe postul de organist titular la biserica Sainte-Clotilde. În astfel de situații, clerul considera că părerea lui era una foarte importantă. Influența lui Cavaillé-Coll depășea hotarele domeniului în care profesa, acesta fiind prezent la selecția organiștilor pentru ocuparea principalelor posturi din bisericile pariziene. Pentru inaugurarea orgii de la Sainte-Clotilde din anul 1859, Cavaillé-Coll i-a ales pe Franck și pe Lefébure-Wély. Acest lucru se datora probabil faptului că programele alese de cei doi erau fundamental diferite[12]. Din articolul lui Adrien de LaFage dedicat concertului inaugural de la Sainte-Clotilde aflăm că Franck a interpretat o lucrare proprie și *Preludiul și Fuga în mi minor* de Johann

---

[10] Adolph Friedrich Hesse (1809-1863) a fost un organist și compozitor german, descendent al școlii lui Johann Sebastian Bach. A fost primul organist german care a efectuat turnee de concerte în Germania, Franța, Anglia și Austria. În anul 1844 acesta a participat la concertul inaugural al orgii Daublaine-Callinet de la biserica Saint-Eustache din Paris, unde a avut parte de un mare succes datorită capacității sale de a cânta la pedalier. Programul ales de el însă nu a fost pe placul publicului obișnuit cu muzica mondenă oferită de interpreții francezi.

[11] Douglass, Fenner, *Cavaillé-Coll and the French Romantic Organ Tradition*, pp. 76-78.

[12] *La France musicale, XXIII, nr. 52*, 25.12.1859, p. 507.

Sebastian Bach, în timp ce Lefébure-Wély a efectuat improvizații pe cântecele de Crăciun *Adeste fideles* și *Il est né le divin enfant*. În timp ce Franck era cunoscut pentru stilul său sever, Lefébure-Wély excela în efectuarea unor improvizații pompoase, accesibile oricărui ascultător. În acest fel toate așteptările publicului puteau fi satisfăcute. Din acest aranjament deducem că Aristide Cavaillé-Coll era atât un bun cunoscător al artei organistice cât și un bun om de afaceri care știa să mulțumească publicul care juca un rol foarte important în profesia lui.

De-a lungul carierei sale, Cavaillé-Coll era mereu preocupat să îmbunătățească unele aspecte tehnice legate de funcționarea orgii. În timpul uceniciei sale petrecute în atelierul tatălui său, acesta a avut posibilitatea să preia tainele meșteșugului strămoșilor săi din care urma să-și construiască o carieră de 50 de ani. Odată ajuns constructor recunoscut, acesta nu a renunțat la autoperfecționare, călătorind prin orașe precum Stuttgart, Freiburg, Ulm, Utrecht, Rotterdam, Haarlem și Londra, pentru a cunoaște orgile construite de colegii săi de breaslă din Germania, Olanda și Anglia. Astfel a avut posibilitatea să cunoască orgile construite de familia Walcker, de familia Bätz și de William Hill. Din corespondența lui Cavaillé-Coll putem să aflăm că acesta aprecia foarte mult orgile construite de Walcker și de Haas. Era încântat de paleta sonoră a acestor instrumente, dar considera că sistemul de alimentare cu aer ales de constructorii germani era unul ineficient. Orgile olandeze construite de Bätz erau de asemenea pe placul lui, mai ales datorită dimensiunii lor. Aceste instrumente, cu prospectul lor de 32 de picioare, erau cele mai mari orgi ale momentului. Instrumentele cu tuburi din plumb și execuție defectuoasă din Anglia în schimb au fost pentru el o mare dezamăgire[13].

Unul dintre cele mai importante instrumente construite de Cavaillé-Coll a fost orga de la *Palatul Trocadéro*. Clădirea construită în stil bizantin era un edificiu uriaș cu o sală de expoziție în formă ovală, denumită *Salle*

[13] Douglass, Fenner, *Cavaillé-Coll and the French Romantic Organ Tradition*, pp. 181-190.

des fêtes, destinată găzduirii Expoziției Mondiale din 1878. După inaugurarea instrumentului de către Alexandre Guilmant la data de 7 august 1878, *Palatul Trocadéro* a devenit prima sală de concerte din Franța unde se organizau concerte de orgă. La aceste evenimente se aduna un public foarte numeros, de 1500-2000 de persoane. De-a lungul anilor, aici au avut posibilitatea să concerteze organiști de renume precum: Théodore Dubois, Charles Marie-Widor, Clément Loret, Camille Saint-Saëns, César Franck, Eugène Gigout, Louis Vierne și Marcel Dupré. În anul 1935, *Palatul Trocadéro* a fost demolat pentru a face loc *Palatului Chaillot*. Orga a fost dezmembrată, iar mai apoi reconstruită de Victor Gonzalez în anul 1939.

Cavaillé-Coll a participat la mai multe expoziții industriale obținând numeroase distincții, și a scris articole științifice despre construcția orgilor. Industrializarea din secolul al 19-lea a contribuit foarte mult la succesul lui, oferindu-i posibilitatea să folosească în atelierul său utilaje care îi facilitau munca și asigurau buna calitate a lucrărilor. Deși a avut oportunitatea să cunoască noua tractură electrică la Expoziția Universală din 1855, acesta a rămas fidel tracturii pneumatice al lui Barker, motivând că soluția electrică este mult prea costisitoare și periculoasă din cauza posibilelor scurtcircuite ce pot cauza incendii[14].

Cavaillé-Coll și-a condus firma timp de 50 de ani, perioadă în care a reușit să construiască un număr de aproximativ 600 de instrumente. În ciuda problemelor financiare cu care se lupta în mod frecvent, Cavaillé-Coll a reușit să mențină calitatea superioară a lucrărilor sale. În 1898, cu un an înainte de moartea sa, firma a fost preluată de Charles Mutin, tradiția construcției instrumentelor simfonice fiind continuată sub denumirea *Cavaillé-Coll-Mutin*. În final, iată un mic tabel cu cele mai importante instrumente construite de firma Cavaillé-Coll în timpul vieții constructorului[15]:

---

[14] Douglass, Fenner, *Cavaillé-Coll and the French Romantic Organ Tradition*, pp. 143-153.
[15] ***, *Lexikon der Orgel*, p. 139.

Oraș	Locație	Număr de manuale / Număr de registre	Anul construirii
Paris	Notre-Dame-de-Lorette	IV/47	1838
Paris	Saint-Denis	III/69	1841
Paris	La Madeleine	IV/48	1846
Paris	Saint-Vincent-de-Paul	III/47	1854
Saint-Omer	Catedrala	IV/50	1855
Gent (Belgia)	St. Niklaas	III/40	1856
Perpignan	Catedrala	IV/51	1858
Paris	Sainte-Clotilde	III/46	1859
Nancy	Catedrala	IV/64	1861
Paris	Saint-Sulpice	V/100	1862
Brüxelles (Belgia)	Conservatorul Regal	III/48	1867
Paris	Notre-Dame	V/86	1868
Paris	La Trinité	III/46	1869
Amsterdam	Palais voor Volksvlijt	III/45	1875
Orléans	Catedrala	III/54	1875
Paris	Trocadéro	IV/66	1878
Lyons	Saint-François-de-Sales	III/45	1880
Bruxelles (Belgia)	Conservatorul Regal	III/44	1880
Toulouse	Saint-Sernin	III/54	1889
Rouen	Saint-Ouen	IV/64	1890
Biarritz	Baron de L'Espée (azi la Sacré-Coeur Paris)	IV/70	1898

INSTITUȚIILE DE EDUCAȚIE MUZICALĂ ȘI ARTA INTERPRETATIVĂ ORGANISTICĂ DE LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL 19-LEA

Conservatorul Național din Paris

Înainte de Revoluția din 1789 în Franța existau două posibilități de inițiere în lumea muzicii: sub forma unor lecții private, sau în cadrul unor instituții de educație muzicală ce funcționau sub patronajul bisericii. În cadrul acestor instituții, elevii puteau să-și însușească cunoștințele de bază în domeniul armoniei, contrapunctului, teoriei muzicii, cântului gregorian, al cantoului și al compoziției. Pe lângă aceste materii exista și posibilitatea studierii diferitelor instrumente, inclusiv al orgii. Singura

deficiență a acestor instituții era că aici puteau să studieze doar băieți, fetele fiind obligate să opteze pentru lecții private. În timpul revoluției, aceste instituții denumite *maîtrises*, au fost închise împreună cu bisericile sub conducerea cărora funcționau[16].

În 1784 a fost inaugurată instituția *École royale de chant et déclamation*, al cărei principal scop a fost formarea cântăreților pentru opera regală. Această instituție a fost însă înlocuită de *Conservatorul Național*, fondat în 1795. Istoria *Conservatorului* este una cel puțin interesantă și se leagă de numele lui Bernard Sarrette (1765-1858), care în 1789 a format o fanfară pentru Garda Națională, ulterior transformată cu mult efort într-o școală de muzică militară. Sarrette a formulat o cerere pentru a-și exprima părerea în ceea ce privește necesitatea unei instituții pentru educarea muzicienilor. Știind cum să pună problema, acesta a afirmat că principalul scop al instituției era să formeze muzicieni și compozitori pentru festivitățile organizate de guvern și pentru armată. Astfel și-a deschis porțile *Conservatorul*, prima instituție unde puteau învăța atât băieți cât și fete. Curricula *Conservatorului* includea materiile teoretice de bază, cât și studiul diferitelor instrumente[17].

După restaurarea monarhiei din 1814, *Conservatorul* a fost închis din cauza împrejurărilor în care a fost înființat în timpul revoluției. În 1816 instituția a fost redeschisă, dar din nou sub titulatura de *École royale de chant et déclamation*, având din nou scopul de a educa cântăreți pentru opera regală. Se poate observa deci, cât de nesigură era soarta educației muzicale franceze din cauza schimbărilor politice frecvente[18].

Conservatorul Național în forma sa finală, a fost redeschis abia în 1831. Educația la această instituție era gratuită, și pe lângă studiul materiilor teoretice uzuale oferea posibilitatea studiului instrumentelor, al cantoului și al compoziției. Clasa de orgă a existat încă din anul 1795 sub conducerea lui Nicolas Séjan, care a fost concediat în 1802 din cauza

---

[16] Ochse, Orpha, *Organists and Organ Playing in Nineteenth-Century France and Belgium*, p. 143.
[17] Ibid., p. 143.
[18] Ochse Ibid., p. 144.

lipsei de fonduri. În anul 1819 clasa de orgă a fost redeschisă, de această dată sub conducerea lui François Benoist, iar mai apoi al lui César Franck, Charles Marie Widor și al lui Alexandre Guilmant. Pentru a fi admis, studentul trebuia să fie pregătit din punct de vedere tehnic și să cunoască suficient de bine contrapunctul și armonia pentru a putea improviza[19].

Prima orgă a *Conservatorului* a fost finalizată de Joseph Grenié în 1818, și avea următoarea dispoziție[20]:

Manualul I (C-f^3): Montre 8′, Bourdon 8′, Prestant 4′
Manualul II (expressive): cinci rânduri de ancii libere
Pedala (C-g): Bourdon 16′, Flûte ouvert 8′

Din această dispoziție se poate deduce că orga nu era un instrument mare, neoferind posibilitatea interpretării unor lucrări complicate de mari dimensiuni. Poate și acest lucru a contribuit la omiterea studiului literaturii scrise pentru orgă. În anul 1871, acest instrument a fost înlocuit de cel construit de Cavaillé-Coll din rămășițele orgii de la capela regală de la Tuileries, construită de Pierre Erard[21]. Noua orgă de studiu avea următoarea dispoziție:

Grande orgue (I): Bourdon 8′, Flûte 8′, Dessus de montre 8′, Prestant 4′, Trompette 8′
Récit (II): Flûte 8′, Gambe 8′, Voix celeste 8′, Flûte 4′, Hautbois 8′, Trompette 8′
Pedal: Soubasse 16′, Flûte 8′, Flûte 4′, Basson 8′
Pedală de expresie în două poziții, și cuple I-II, I-P, II-P.

Acest instrument nu era cu mult mai mare decât predecesorul său, dar oferea mai multe posibilități datorită registrelor mai variate, pedalei de expresie și cuplelor de manuale.

Pe timpul lui Benoist, programa clasei de orgă era axată aproape în exclusivitate pe improvizație, cerințele de la examene fiind improvizația unui acompaniament de cânt gregorian la patru voci și improvizația unei

[19] Ochse, Orpha, *Organists and Organ Playing in Nineteenth-Century France and Belgium*, pp. 148-149.
[20] Ibid., p. 147.
[21] Smith, Rollin, *Louis Vierne Organist of the Notre-Dame Cathedral*, p. 41.

fugi la patru voci pe o temă dată de comisie. În 1843 a fost adăugată încă o cerință, și anume improvizația unei lucrări libere pe o temă dată. În 1851, cerințele referitoare la acompaniamentul cântului gregorian au fost modificate. Din acel moment, melodia gregoriană trebuia să fie armonizată prima dată la sopran, iar mai apoi la bas. În 1852 a avut loc o altă modificare foarte importantă prin introducerea interpretării unei fugi cu o voce la pedalier din memorie. Ulterior s-a stabilit că această fugă trebuie să fie una compusă de Johann Sebastian Bach. Datorită orientării sale spre improvizație, clasa de orgă aparținea catedrei de armonie și compoziție. Examenele anuale erau organizate sub forma unor concursuri, unde se puteau obține următoarele calificative, sau mai bine-spus premii: *seconde accessit*, *première accessit*, *seconde prix* și *première prix*. Obținerea premiului întâi însemna totodată finalizarea cursului. François Benoist a fost cel mai longeviv profesor de orgă al Conservatorului, acesta fiind activ pe post timp de 53 de ani. Dintre studenții săi putem să-i enumerăm pe: Camille Saint-Saëns, Georges Bizet, Léo Delibes, Jules Massenet, Charles-Valentin Alkan, Félix Danjou, Louis-James-Alfred Lefébure-Wély, Theodore Dubois și César Franck[22].

În anul 1872 clasa de orgă a fost preluată de César Franck. Datorită schimbărilor ce aveau loc în lumea muzicii, făcând aici referire la pătrunderea orgii în sfera de concert, acesta a hotărât să introducă tot mai multă literatură scrisă în programa clasei orgă. Cerințele de la examene au rămas aceleași, cu excepția lucrării interpretate din memorie, care nu mai trebuia să fie neapărat o fugă, studentul putând să opteze pentru orice lucrare din literatura universală pentru orgă[23].

După moartea lui Franck, cel care a preluat conducerea clasei de orgă a fost Charles-Marie Widor care punea mare accent pe aspectul tehnic al cântatului la orgă, în special pe cel al cântatului la pedalier, considerând că până atunci școala franceză a ignorat aproape în totalitate

---

[22] Dufourcq, Norbert, *L'Enseignement de l'orgue au Conservatoire National avant la nomination de César Franck (1872), L'Orgue 144*, 1972, pp. 121-125.

[23] Smith, Rollin, *Louis Vierne Organist of the Notre-Dame Cathedral*, p. 45.

studiul acestuia. Metoda de predare utilizată de Widor a fost cea preluată de la Jacques Nicolas Lemmens, cu care a avut posibilitatea să studieze la Bruxelles. În anul 1896, Widor a părăsit postul de profesor de orgă în favoarea postului de profesor de compoziție. În locul lui a urmat Alexandre Guilmant, care fiind de asemenea discipolul lui Lemmens, a continuat cu aceleași metode de predare. Acesta a pus de asemenea mare accent pe studiul repertoriului bachian, dar a introdus în programul de studiu și lucrările altor compozitori germani și francezi[24]. Considerând că unul dintre cele mai importante aspecte ale interpretării muzicii pentru orgă este alegerea registrațiilor adecvate, Guilmant a încercat să inițieze studenții în tainele artei registrației. Asemenea lui Widor, Guilmant a fost adeptul cântatului în *legato* pe care îl considera adevărata manieră de a cânta la orgă[25].

École Niedermeyer

O altă instituție de educație muzicală deschisă la mijlocul secolului al 19-lea a fost *École Niedermeyer*[26]. Înființată în anul 1853, *École Niedermeyer* oferea posibilitatea studiului muzicii bisericești, ignorate aproape în totalitate de planul de învățământ al *Conservatorului*. Directorul școlii a fost la început Louis Niedermeyer (1802-1861), compozitor originar din Elveția, urmat mai apoi de Victor Gustave-Lefèvre (1831-1910) și Eugène Gigout (1844-1925). În anul 1885, instituția a fost redenumită *École de musique classique*, extinzându-și planul de învățământ dincolo de domeniul muzicii religioase. Școala oferea atât posibilitatea studiului materiilor muzicale cât și a unor materii de cultură generală precum scrisul, cititul și istoria. Studiul materiilor muzicale era concentrat în jurul următoarelor domenii: cântul gregorian, muzica lui

[24] Busch, J. Hermann, *Zur Französischen Orgelmusik der 19. und 20. Jahrhundert*, p. 159.
[25] Ochse, Orpha, *Organists and Organ Playing in Nineteenth-Century France and Belgium*, p. 197.
[26] Ibid., p. 210.

Palestrina și compozițiile pentru orgă ale lui Johann Sebastian Bach. Spre deosebire de *Conservator* care organiza concursuri de admitere, *École Niedermeyer* accepta orice student care dorea să se inițieze în lumea muzicii. Cursurile erau organizate contra cost, iar costurile puteau fi acoperite prin obținerea unor burse din partea statului. Pentru a fi admiși la *École Niedermeyer*, studenții trebuiau doar să dovedească că sunt cetățeni francezi și au fost botezați. Ulterior aceste condiții au fost eliminate. Înscrierile se făceau de la vârsta de 10 ani, iar cei care parcurgeau toți anii de studiu primeau diploma de *Maître de chapelle* (Dirijor al corului și orchestrei bisericești) sau *Organiste* (Organist titular). Din descrierile lui Gabriel Fauré care a învățat la această instituție de la vârsta de zece ani, aflăm că repertoriul studiat la *École Niedermeyer* includea lucrări corale de Palestrina, Orlando di Lasso, Bach și Haendel, lucrări pentru clavecin și pian de Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber și Mendelssohn, și lucrări pentru orgă de Bach, Haendel, Boëly, Mendelssohn și de diferiți compozitori francezi contemporani. Asemenea *Conservatorului*, și la *École Niedermeyer* se organizau concursuri anuale. Primul profesor de orgă al *École Niedermeyer* a fost François-Xavier Wackenthaler[27], înlocuit mai apoi de Georges Schmitt[28]. În anul 1858, acesta a fost urmat de Clément Loret, studentul lui Jacques Nicolas Lemmens, organist la biserica Saint-Louis-d'Antin unde François Niedermeyer era dirijor. La concursul anual care era organizat în majoritatea cazurilor la diferite biserici pariziene sau la Palatul Trocadéro, studenții trebuiau să cânte o lucrare impusă și una la alegere.

[27] François-Xavier Wackenthaler (1824-1856) a fost descendentul unei familii de organiști din Strasbourg. În 1849 acesta s-a mutat la Paris unde a fost numit organist titular la biserica Saint-Nicolas-de-Champs. În 1853 a devenit primul profesor de orgă al școlii Niedermeyer, unde a predat timp de trei ani.

[28] Georges Schmitt a fost un organist de origine germană care a studiat la Paris cu Halévy și Spontini. În 1848 acesta a plecat în America unde a devenit organist la catedrala din New Orleans. În 1849 s-a întors la Paris unde a fost numit organist titular la Catedrala Saint-Sulpice.

Schola Cantorum

Pe lângă activitatea de la *Conservatorul din Paris*, Guilmant a fost și președintele societății *Schola Cantorum*, înființată în anul 1894 la inițiativa lui Charles Bordes (1863-1909), un tânăr organist specializat în muzica gregoriană și în repertoriul cânt al secolului al 16-lea. Scopul acestei societăți a fost reînvierea muzicii vechi și în special al cântului gregorian care la sfârșitul secolului al 19-lea urma să cunoască o nouă perioadă de înflorire în lucrările compozitorilor francezi. Societatea a publicat și o revistă de specialitate intitulată *La Tribune de Saint-Gervais*, în care apăreau articole despre compozițiile lui Palestrina, despre genurile muzicale din perioada renascentistă și barocă, și despre muzica gregoriană. Tot aici erau anunțate concursuri de compoziție pentru lucrări de orgă cu tematică gregoriană[29]. În anul 1896, împreună cu Guilmant și Vincent d'Indy (1851-1931), Bordes a reușit să încununeze activitatea societății prin deschiderea unei școli de muzică religioasă denumită *Schola Cantorum, École de chant liturgique et de musique religieuse*. Cei trei urmau să fie și primii profesori ai școlii, Bordes fiind profesor de muzică, d'Indy profesor de contrapunct și compoziție, iar Guilmant profesor de orgă. Pe lângă materiile care puteau fi studiate gratuit precum solfegiul, cântul gregorian și ansamblul coral, studenții puteau să opteze pentru studiul contra cost al unor materii precum istoria și paleografia, orga, armonia, contrapunctul și compoziția. Instituția se bucura de un număr mare de studenți, aici putând fi înscriși și studenți din alte țări, spre deosebire de Conservatorul din Paris care accepta doar cetățeni francezi. Instituția nu organiza concursuri sau examene deoarece se dorea ca studenții să studieze pentru a îndrăgi arta muzicală, fără a fi supuși stresului și concurenței considerate inutile și dăunătoare capacității creaționale. Guilmant a fost aici profesor de orgă până în anul morții sale din 1911, după care a fost urmat de Louis Vierne. În anul 1900

---

[29] Ochse, Orpha, *Organists and Organ Playing in Nineteenth-Century France and Belgium,* pp. 219-220.

instituția redenumită *École supérieure de musique,* a fost mutată într-o clădire mai mare.

Institute National des Jeunes Aveugles (Institutul Național pentru Tineri cu Deficiențe de Vedere)

O ultimă instituție care a inclus în planul de învățământ studiul muzicii a fost *Institutul Național pentru Tineri cu Deficiențe de Vedere din Paris*. Instituția înființată în anul 1784 de către Valentin Haüy (1745-1822) avea ca principal scop educarea și integrarea în societate a tinerilor nevăzători[30]. Studenții înscriși aici aveau posibilitatea să învețe materii de cultură generală, muzică, și diferite meșteșuguri precum țesutul, tiparitul și legătoria de cărți. Studiul instrumentelor era posibil cu ajutorul sistemului inventat de Louis Braille (1809-1852), fost elev al instituției. Programa școlară era una foarte încărcată, pe lângă cursurile de cultură generală elevii participând la ore de instrument, cor, materii teoretice muzicale și orchestră. O mare parte dintre elevii care își încheiau aici studiile se puteau angaja pe posturi de organist. Concursurile anuale erau prezidate de César Franck, care a dedicat acestei instituții o ediție în alfabetul *braille* a lucrărilor lui Johann Sebastian Bach[31]. Cei mai importanți organiști care au absolvit aici sunt: Louis Vierne, Jean Langlais[32] și Gaston Litaize[33].

Deși au existat mai multe instituții muzicale unde se studia orga, se poate observa că în programa fiecăreia a existat o constantă, și anume improvizația. Accentul pus de organiștii francezi pe capacitatea de a

---

[30] http://www.musimem.com/INJA.htm

[31] Smith, Rollin, *Louis Vierne Organist of the Notre-Dame Cathedral*, p. 17.

[32] Jean Langlais (1907-1991), orb de la vârsta de 2 ani, a studiat orga la *Conservatorul Național din Paris* la clasa lui Charles Tournemire și al lui Marcel Dupré. Ulterior a devenit profesor la *Institutul Național pentru Tineri cu Deficiențe de Vedere* unde a activat timp de 45 de ani. A compus aproximativ 300 de lucrări pentru orgă sub semnul impresionismului și al neo-clasicismului.

[33] Gaston Litaize (1909-1991), orb din naștere, a studiat orga la *Conservatorul Național din Paris* la clasa lui Louis Vierne și al lui Marcel Dupré. A fost un organist și un pedagog de renume mondial. Puținele lucrări lăsate în urmă de acesta au fost compuse în stilul neo-clasic.

improviza se datora faptului că după încheierea studiilor majoritatea lor se angaja pe posturi de organist titular la biserici Romano-Catolice. Liturghia Romano-Catolică este concepută în așa fel încât organistul este nevoit să improvizeze foarte mult atât în timpul desfășurării misei, cât și la începutul și la sfârșitul acesteia când orga răsună în întreaga ei forță. Școala franceză de orgă și-a păstrat interesul față de arta improvizației, producând și în zilele noastre un număr mare de improvizatori de renume mondial.

ROLUL METODEI LUI JACQUES NICOLAS LEMMENS ÎN RENAȘTEREA ȘCOLII FRANCEZE DE ORGĂ

Deși Lemmens nu a fost niciodată profesor de orgă la *Conservatorul din Paris* sau la altă instituție de educație muzicală din Franța, rolul acestuia în reînnoirea școlii franceze de orgă este incontestabil. Odată cu prima lui apariție la Paris în anul 1950 în cadrul unor recitaluri private organizate de Cavaillé-Coll, acesta a fost remarcat pentru suveranitatea și eleganța cu care trata instrumentul. Era admirat de cei mai recunoscuți organiști francezi ai momentului care nu dispuneau de același grad de tehnicitate[34].

În anul 1850 Lemmens a început publicarea metodei sale de orgă intitulată *Nouveau Journal d'orgue à l'usage des organistes du culte catholique*. Metoda a apărut în 18 volume din care douăsprezece au fost editate în primul an, iar ultimele șase în al doilea an. Primele șapte volume conțin exerciții de substituție a degetelor și alte tehnici pentru însușirea cântatului în *legato*, câteva lucrări compuse de Lemmens, și o metodă pentru acompanierea modală a cânturilor gregoriene. În volumul opt au apărut exerciții pentru perfecționarea tehnicii de pedalier, iar în ultimele volume au fost incluse mai multe lucrări de Lemmens pentru exersarea

[34] Peterson, William J., Lemmens, *His École d'orgue, and Nineteenth-Century Organ Methods*, în: *French Organ Music from the Revolution to Franck and Widor*, pp. 51-53

tehnicilor însușite. Prin intermediul acestei metode Lemmens dorea să transmită organiștilor francezi stilul interpretativ bachian, pe care l-a însușit de la Adolph Hesse cu care a studiat o scurtă perioadă de timp. Conform unei teorii răspândite în acea vreme, acceptate de organiștii francezi, Hesse era descendentul lui Bach datorită faptului că a studiat cu Christian Heinrich Rinck[35], care la rândul lui a studiat cu Johann Christian Kittel (1732-1809), ultimul elev al lui Johann Sebastian Bach[36].

Autenticitatea acestei teorii este discutată și în zilele noastre, deoarece unele surse istorice indică faptul că Hesse nu era mulțumit deloc cu prestația lui Lemmens[37]. Chiar dacă relația profesor-elev dintre cei doi ar fi fost una bună, nu se poate afirma cu precizie că metoda însușită de Lemmens era cea autentic bachiană. Luând în considerare faptul că între Bach și Lemmens sunt mai multe generații de organiști, metoda celui din urmă este mai degrabă rezultatul unor metode combinate. Este cunoscut faptul că atât Johann Christian Kittel[38], cât și Johann Christian Heinrich Rinck (1770-1846)[39] au editat metode de predare ale instrumentului bazate pe tradiția bachiană, dar la care fără îndoială și-au adus și ei aportul prin anumite îmbunătățiri sau modificări. Este practic imposibil ca o metodă să existe două sute de ani fără a fi câtuși de puțin alterată.

[35] Johann Christian Heinrich Rinck a fost un celebru organist german activ la curtea lui Ludwig I în Darmstadt. Rinck a fost elevul lui Johann Christian Kittel de la care a putut prelua tradiția bachiană. Pe lângă activitatea de compozitor, acesta a fost și un profesor de orgă renumit, publicând trei metode de predare a instrumentului: *Praktische Orgelschule op. 55*/1819-1821, *Vorschule für angehende Organisten op. 82*/1827 și *Theoretisch-praktische Anleitung zum Orgelspiel op. 124*/1839. Metodele sale erau utilizate în instituții de educație muzicală din Germania, Franța, Anglia și Statele Unite ale Americii.

[36] În metoda sa de orgă, Dupré afirmă că legătura dintre Bach și Lemmens putea fi dovedită conform următoarei linii de descendenți: Johann Sebastian Bach– Wilhelm Friedemann Bach și Carl Philippe Emmanuel Bach –Johann Ludwig Krebs – J. P. Kirnberger – Christian Kittel și F.W. Berner – J.C.H. Rinck – Adolphe Hesse – Jacques-Nicolas Lemmens; Dupré, Marcel, *Méthode d'orgue*, Editions Musicales Alphonse Leduc, Paris, p. 78.

[37] Peterson, William J., *Lemmens, His École d'orgue, and Nineteenth-Century Organ Methods*, în: *French Organ Music from the Revolution to Franck and Widor*, pp. 62-63.

[38] ***, *Lexikon der Orgel*, p. 373.

[39] Ibid., p. 647.

Din acest motiv se poate afirma că metoda lui Lemmens, deși foarte bună, nu reflectă pe deplin tradiția bachiană. Cu toate acestea ea a fost foarte bine primită de organiștii francezi, fiind folosită la clasele de orgă din instituțiile de educație muzicală din Paris. Cavaillé-Coll, fiind unul dintre cei mai mari admiratori ai lui Lemmens, a promovat metoda acestuia atât în Paris cât și în alte orașe unde avea contracte de construcție în desfășurare[40]. În anul 1862 Lemmens și-a reeditat metoda, de această dată cu titlul *École d'orgue basée sur le plain chant romain.* Noua ediție era structurată în două volume, prima conținând lucrări exclusiv pentru manual, iar a doua, lucrări cu pedalier. Singura diferență dintre cele două ediții a fost faptul că cea de-a doua, în ciuda titlului, nu conține materialele referitoare la acompaniamentul cântului gregorian. Cele două metode aveau aceleași scopuri, anume însușirea cântatului în *legato* și perfecționarea tehnicii de pedalier. Studiile dedicate pedalierului erau în număr foarte mare, incluzând exerciții de substituție, de *glissando*, game majore și minore ascendente și descendente, arpegii, triluri, intervale și acorduri. O noutate o constituia introducerea cântatului cu călcâiul, care până în acel moment nu era folosit de organiștii francezi. Metoda lui Lemmens era practică, oferind exerciții sistematice pentru rezolvarea oricărei dificultăți tehnice care poate să apară într-o lucrare de orgă. Conform celor exprimate în prefața metodei, Lemmens considera că cei care doresc să se inițieze în arta cântatului la orgă trebuie în primul rând să știe să cânte la pian și să stăpânească aspectele tehnice de bază. Compozițiile incluse în metodă tratează probleme tehnice specifice, contribuind la însușirea unui stil interpretativ clar, structurat, viu și elegant.

Dintre discipolii lui Lemmens, cei mai importanți au fost Charles-Marie Widor, Alexandre Guilmant și Clément Loret care ulterior au preluat metoda acestuia și au implementat-o la clasa de orgă a *Conservatorului din Paris* și la cea a *școlii Niedermeyer*. În timp ce Loret și-a publicat propria metodă, Widor și Guilmant au rămas mereu fideli metodei lui

[40] Douglass, Fenner, *Cavaillé-Coll and the French Romantic Organ Tradition*, p. 76.

Lemmens. În anul 1924, Widor a publicat o variantă nemodificată a metodei fiind convins de eficacitatea acesteia. Prefața acestei ediții conține mai multe explicații oferite de Widor legate de mai multe aspecte precum poziția organistului la instrument sau frazarea și articulația, bazate pe experiențele acumulate în timpul studiului cu Lemmens. După ediția lui Widor au mai apărut alte variante ale metodei publicate de Gigout și de organistul englez William T. West. Varianta lui West este o traducere în limba engleză care păstrează metoda nemodificată, cu excepția unor indicații referitoare la dinamică și la frazare.

Conform unei scrisori trimise lui Cavaillé-Coll, Lemmens era mulțumit de realizările sale pedagogice: *„Cred că vizitele mele la Paris din anii '50, '51, și '52 au fost cauza renașterii artei organistice franceze. Utilizarea metodei mele École d'orgue la clasa de orgă din Conservatorul din Paris, iar mai apoi angajarea studenților mei pe cele mai importante posturi din Paris, dovedesc eficacitatea metodei mele."*[41] Dincolo de necesitatea parcurgerii metodei sale, Lemmens considera că este foarte importantă cunoașterea temeinică a literaturii universale pentru orgă, în special a repertoriului german și al celui bachian. El însuși includea în programele concertelor sale lucrări de Bach, Hesse sau Mendelssohn, pe care la interpreta cu cel mai mare rafinament.

Deși în secolul al 19-lea au mai apărut și alte metode de orgă cum ar fi cea al lui Alexandre-Charles Fessy intitulată *Manuel d'orgue à l'usage des églises catholiques* (1854), cea al lui Georges Schmitt intitulată *Nouveau Manuel Complet de L'organiste practicien* (1855) sau cea al lui Clément Loret intitulată *Exercise journalier* (1858-1859)[42], niciuna dintre ele nu a fost la fel de apreciată ca și metoda lui Lemmens care a condus școala franceză de orgă la o nouă perioadă de înflorire. Potrivit lui Alexandre Guilmant:

[41] Ochse, Orpha, *Organists and Organ Playing in Nineteenth-Century France and Belgium, Great Schools and Famous Teachers, Lemmens, a Closer Look*, p. 181.

[42] ***, Peterson, William J., *French Organ Music from the Revolution to Franck and Widor Peterson, William J., Lemmens, His École d'orgue, and Nineteenth –Century Organ Methods*, pp. 79-81

Felul în care Lemmens interpreta muzica lui Bach a fost o revelație pentru organiștii francezi care a condus la o abordare mai serioasă a muzicii, atât în privința interpretării cât și în privința compoziției. [43]

CREAȚIA COMPOZITORILOR CU ORIENTARE „CLASICIZANTĂ"

Dualitatea clasic-inovator prezentă în arta organistică franceză încă din perioada Revoluției din 1789 poate fi regăsită și în creația compozitorilor din secolul al 19-lea. Gruparea cu orientare *clasicizantă* a fost reprezentată de compozitori precum Clément Loret, Camille Saint-Saëns, Eugène Gigout și Léon Boëllmann. Creația acestor compozitori a fost influențată atât de arta organistică *clasică* franceză, cât și de muzica lui Johann Sebastian Bach și a compozitorilor romantici germani. Cei patru au dedicat orgii lucrări care se înscriu în categoria genurilor liturgice și compoziții aparținând unor genuri instrumentale precum preludiul, fuga, suita, toccata, fantezia etc. Deși nu au dedicat lucrări genului de simfonie pentru orgă, compozitorii cu orientare *clasicizantă* au lăsat în urmă mai multe piese de caracter, concepute sub influența sonorității simfonice ale instrumentelor construite de Aristide Cavaillé-Coll.

Clément Loret (1833-1909)

Deși în zilele noastre Clément Loret este mai puțin cunoscut, acesta a jucat un rol important în formarea unor compozitori precum Eugène Gigout și Léon Boëllmann, al căror profesor a fost la *École Niedermeyer*. Fiind originar din Belgia, acesta și-a încheiat studiile la *Conservatorul Regal din Bruxelles*, la clasa de orgă al lui Jacques Nicolas Lemmens. În afara activității de profesor, Loret a fost organist titular la Biserica Saint-Louis-d'Antin (1858), unde Louis Niedermeyer era dirijor[44]. Conform

---

[43] Peterson, William J., *Lemmens, His École d'orgue, and Nineteenth – Century Organ Methods*, în: ***, *French Organ Music from the Revolution to Franck and Widor*, p. 91.

[44] Ochse, Orpha, *Organists and Organ Playing in Nineteenth-Century France and Belgium*, p. 210.

relatărilor studenților săi, Loret era o personalitate retrasă, modestă, iar ca profesor era corect și meticulos. Iată cum relata despre el Léon Boëllmann: *„Acest bun ‚papa Loret', profesorul nostru de orgă, strălucit student al lui Jacques Nicolas Lemmens, ne dădea sfaturi prețioase legate de interpretarea lucrărilor lui Johann Sebastian Bach. Ulterior, în sfaturile lui Vierne am recunoscut multe lucruri comune cu cele enunțate de Loret."*[45] Pentru predarea instrumentului, Loret a editat o metodă de orgă în patru volume, intitulată *Cours d'orgue op. 19* (1877). Cele patru volume conțin următoarele: Volumul 1 – exerciții și studii; Volumul 2 – exerciții de pedalier și studii pentru manual și pedalier; Volumul 3 – descrierea instrumentului și un set de lucrări de Loret; Volumul 4 – exerciții de transpoziție, improvizație și acompaniament de cânt gregorian. Metoda lui Loret seamănă cu cea editată de Lemmens, ea conținând: exerciții de substituire a degetelor și de *glissando* pentru stăpânirea cântatului în *legato*, și studii pentru perfecționarea cântatului la pedalier. O altă lucrare cu caracter didactic editată de Loret este volumul *Exercise journalier de l'orgue* (1880), care conține o serie de lucrări concepute sub semnul polifoniei. Repertoriul studiat la clasa lui Loret includea lucrări de Bach, Mendelssohn, Rinck, Lemmens, Boëly, și alți compozitori, cel mai mare accent punându-se pe studiul lucrărilor bachiene[46].

Loret a fost și un organist apreciat, acesta fiind invitat la inaugurarea orgii de la Catedrala Notre-Dame (1868) și la unul dintre concertele organizate la Palatul Trocadéro (1878)[47]. Programele concertelor sale erau de regulă alcătuite din lucrări de Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel și compoziții proprii.

Loret a lăsat în urmă un număr mare de lucrări dedicate orgii care includ atât piese de caracter concepute în stilul descriptiv romantic, cât și

---

[45] Ochse, Orpha, *Organists and Organ Playing in Nineteenth-Century France and Belgium*, p. 211.
[46] Busch, Hermann J., *Zur Französischen Orgelmusik des 19. und 20. Jahrhunderts*, p. 256.
[47] Smith, Rollin, *The Organ of the Trocadéro and its Players*, în: ***, *French Organ Music from the Revolution to Franck and Widor*, p. 291.

studii, variațiuni de cântece de Crăciun și transcripții de concerte de Händel. Cele mai cunoscute lucrări ale lui Loret sunt piesele de caracter incluse în volumul *Douze pièces* (1898). De remarcat sunt compozițiile dedicate armoniului, un instrument cu care a făcut cunoștință prin intermediul relației de prietenie cu Victor Mustel (1842-1919).

Camille Saint-Saëns (1835-1921)

Este un fapt mai puțin cunoscut că autorul celebrului *Carnaval al Animalelor* (1886) a dedicat mai multe lucrări orgii. Primul profesor de orgă al lui Saint-Saëns a fost Pierre-Alexandre Boëly, un admirator al clasicilor vienezi și al lui Johann Sebastian Bach[48]. În anul 1848 Saint-Saëns a fost admis la *Conservatorul Național din Paris*, unde pe lângă studiul pianului a avut posibilitatea să studieze și orga. Cursurile de orgă oferite de François Benoist reprezentau continuarea studiilor începute cu Boëly, cei doi având concepții similare în ceea ce privește arta organistică. După obținerea Premiului I în anul 1851, Saint-Saëns a fost angajat pe postul de organist titular la orga de la Biserica Saint-Merry (1853), iar mai apoi la Biserica Sainte-Madeleine (1857) din Paris[49]. Ocupând consecutiv două posturi atât de importante, Saint-Saëns a devenit un organist apreciat, fiind invitat la inaugurarea mai multor instrumente construite de Cavaillé-Coll, cum ar fi cele de la Biserica Saint-Sulpice (1862), Catedrala Notre-Dame (1868) și Biserica Sainte-Trinité (1869)[50]. În anul 1877 Saint-Saëns a renunțat la postul său de organist de la Sainte-Madeleine în favoarea carierei de concert, care l-a condus pe scenele mai multor țări europene.

În anul 1861, Saint-Saëns a fost numit profesor de orgă la *École Niedermeyer*, unde i-a avut ca studenți pe Gabriel Fauré, Albert Périlhou

---

[48] Busch, Hermann J., *Zur Französischen Orgelmusik des 19. und 20. Jahrhunderts*, p. 303.

[49] ***, *Lexikon der Orgel*, p. 668.

[50] Ochse, Orpha, *Organists and Organ Playing in Nineteenth Century France an Belgium*, pp. 233-234.

(1845-1936) și pe Eugène Gigout. În afară de predarea orgii, Saint-Saëns a fost aici și profesor de pian și de compoziție, fiind preocupat de popularizarea muzicii lui Schumann, Liszt și Wagner[51].

În muzica lui Saint-Saëns se resimt influențele lui Bach, dar și cele ale compozitorilor romantici germani Mendelssohn și Schumann. Iată cum relatează Norbert Dufourcq despre stilul său compozițional: *„Nu putem să negăm faptul că Saint-Saëns cunoștea foarte bine preludiile lui Bach. Claritatea expunerii temelor și rigoarea dezvoltării fugilor, îi stabilesc muzica în zona marilor clasici germani."*[52] Mai presus de orice, Saint-Saëns a fost preocupat de forma lucrărilor sale și de transparența scriiturii polifonice pe care le considera cea mai înaltă formă de expresie: *„Romantismul și frivolitatea, cadențele și frazele muzicale foarte lungi nu sunt caracteristice muzicii sale. Își permite o oarecare libertate în melodiosul și suplul preludiu în Si major; dar în toate fugile sale, […] el nu uită niciodată că este profesor."*[53] Stilul său compozițional a fost mai mult ca sigur influențat și de muzica primului său profesor, Pierre-François Boëly, despre care afirma că *„…era un compozitor impecabil, un teoretician de prim rang, un muzician talentat și conștiincios, în a cărei muzică nu se găseau erori estetice, greșeli de compoziție sau elemente de stil popular."*[54]

O caracteristică pozitivă ale lucrărilor lui Saint-Saëns dedicate orgii este versatilitatea. Datorită faptului că doar în puține cazuri au fost prevăzute cu indicații de registrații, acestea pot fi adaptate cu ușurință și pe alte instrumente decât cele simfonice. Deși viața de artist muzician l-a îndreptat în direcția compoziției, dirijatului și pianului, Saint-Saëns a rămas mereu în contact cu orga, lăsând în urmă lucrări precum: *Fantaisie en Mib, Trois Rhapsodies sur des cantiques Bretons op. 7, Bénédiction nuptial op. 9, Elévation ou Communion op. 13, Trois Préludes et Fugues op. 99,*

---

[51] Ibid., p. 213.
[52] Dufourcq, Norbert, *La musique d'orgue française de Jehan Titelouze à Jehan Alain*, p. 164.
[53] Dufourcq, Norbert, *La musique d'orgue française de Jehan Titelouze à Jehan Alain*, p. 164.
[54] Murray, Michael, *French Masters of the Organ*, p. 48.

Deuxième Fantaisie en Reb op. 101, Trois Préludes et Fugues op. 109, Sept Improvisations op. 150 și *Troisième Fantaisie en Ut op. 157*. În afara acestor lucrări mai amintim și de *Symphonie en ut mineur op. 78* pentru orchestră și orgă, în care orga are rolul de a îmbogăți sonoritatea orchestrală.

Eugène Gigout (1844-1925)

Eugène Gigout a studiat orga cu Clément Loret și Camille Saint-Saëns la *École Niedermeyer*, unde ulterior a predat orga (după moartea lui Loret), solfegiul, armonia, contrapunctul, muzica gregoriană și pianul. Activitatea sa didactică nu se rezuma doar la cursurile de la *École Niedermeyer*, acesta înființând propria instituție de educație muzicală denumită *École d'orgue, d'improvisation et de plain-chant* (1885), unde punea accent pe dezvoltarea aptitudinilor indispensabile unui organist de biserică, improvizația și acompaniamentul coralului gregorian[55]. Gigout obișnuia să predea aici și lucrări din repertoriul universal pentru orgă, optând în general pentru compoziții de Bach, Mendelssohn, Lemmens, Boëly, Saint-Saëns și Boëllmann. Compozițiile lui Liszt, Widor și Vierne erau de regulă omise, Gigout consolidându-și astfel reputația de *anti-simfonic.*

După moartea lui Alexandre Guilmant în anul 1911, Gigout a fost numit profesor de orgă la clasa de orgă de la *Conservatorul Național din Paris*. Widor și Guilmant vedeau în Vierne continuitatea metodei lor de predare și doreau ca acesta să-i urmeze la conducerea clasei de orgă. Dorința lor însă nu s-a împlinit din cauza numirii lui Gigout, care era prieten bun cu Gabriel Fauré, pe vremea aceea director al *Conservatorului*.[56] Dintre cei mai importanți elevi ai lui Gigout îi numim pe Léon Boëllmann (1862-1897), Gabriel Fauré și André Marchal (1894-1980).

---

55 ***, *Lexikon der Orgel*, p. 275.
56 Smith, Rollin, *Louis Vierne Organist of the Notre-Dame Cathedral*, pp. 323-329.

Gigout a fost organist la Biserica Saint-Augustin din Paris, unde avea la dispoziție una dintre primele orgi cu tractură electrică din Franța, construită de Charles Barker în anul 1868. Acest instrument a fost reconstruit de Cavaillé-Coll în 1899, tractura electrică fiind înlocuită cu tractura mecanică pe care acesta o considera cea mai eficientă[57].

Gigout era propagatorul unui stil clasicizant ce își are rădăcinile în muzica liturgică, în special în muzica gregoriană. De-a lungul carierei sale acesta s-a străduit să contribuie la reînvierea muzicii gregoriene. La orgă, Gigout a fost apreciat datorită tehnicii impecabile și stilului interpretativ clar și structurat, lipsit de sentimentalisme exagerate. În ciuda reputației de *anti-simfonic*, Gigout era deschis și în fața noilor tendințe specifice muzicii romantice, compunând lucrări virtuoze caracterizate de un limbaj muzical rafinat. Norbert Dufourcq scrie despre muzicianul Gigout astfel: *„Gigout era un om harnic care nu se temea de o viață plină de muncă. O energie sălbatică însuflețea acest om timid, care nu s-a oprit din lucru până la moarte. Spiritul său era curat, sufletul său era pur; un artist plin de bunătate. […] În spatele muzicianului se ascundea creștinul modest și tandru, care ne învăța mai mult prin exemplu decât prin vorbe. A fost organistul cel mai strălucit al acestei școli. Admiratorul lui Bach și al lui Mendelssohn, cunoscătorul chanson-urilor și motetelor de Jannequin și Josquin, acest artist este îndatorat profesorilor săi care i-au însuflat dragostea față de muzica ignorată de generațiile precedente. Avea un simț nemaipomenit al scriiturii, un geniu al contrapunctului pe care mulți îl pot invidia. Din acest punct de vedere niciun contemporan de-al său nu îl putea egala. La toate acestea se adaugă prospețimea și eleganța care au contribuit la nașterea unui stil plin de viață și claritate, care asigura succesul improvizațiilor sale."*[58]

---

[57] ***, *Handbuch Orgelmusik*, p. 406.

[58] Dufourcq, Norbert, *La musique d'orgue française de Jehan Titelouze à Jehan Alain*, pp. 165-166.
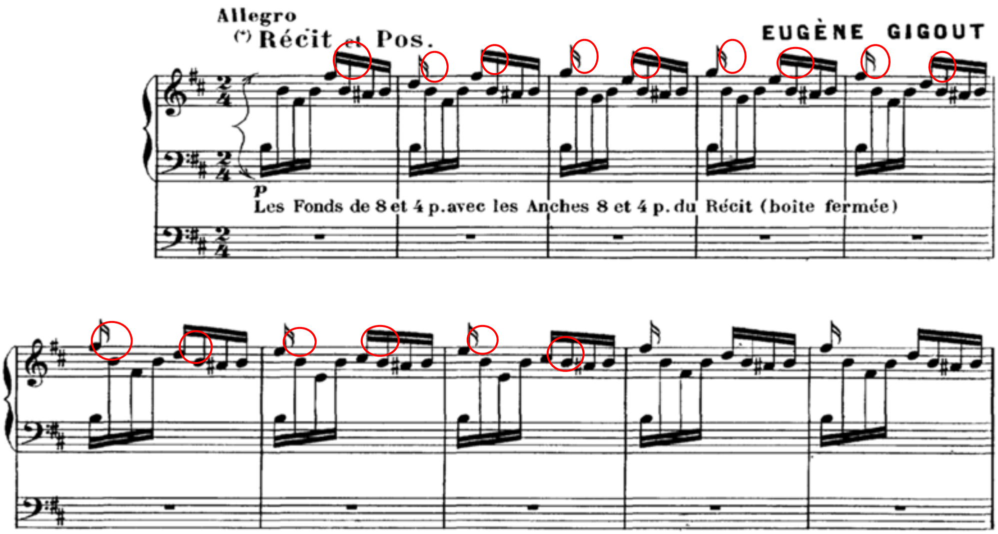
Gigout s-a bucurat de o carieră concertistică importantă, participând la concerte inaugurale alături de cei mai importanți organiști ai momentului: Franck, Guilmant și Widor. Un astfel de moment a fost concertul inaugural organizat cu ocazia restaurării orgii de la Catedrala Notre-Dame, în anul 1894. Gigout a fost invitat de multe ori să susțină concerte în atelierul de construcții al lui Cavaillé-Coll. La data de 13 august 1878 a susținut un concert în cadrul celebrei serii de concerte organizate de Alexandre Guilmant la *Palatul Trocadéro*. Programul concertului a fost alcătuit din lucrări de Bach, Mendelssohn, Niedermeyer, Händel, Saint-Saëns, și lucrări proprii.[59] Opțiunile lui Gigout în alcătuirea programului sunt o nouă confirmare în ceea ce privește orientarea ac bestuia spre un stil clasicizant.

Gigout a fost un compozitor prolific, lăsând în urmă un număr mare de lucrări dedicate orgii, care pot fi incluse în două categorii: lucrările concepute sub semnul coralului gregorian ce pot fi cântate atât la orgă cât și la armoniu, și compozițiile cu pedal obligat născute sub semnul esteticii muzicii romantice. În prima categorie se încadrează volumele: *100 Pièces brèves dans la tonalité du plain-chant* (1888), *Album Grégorien* (1895), *L'Orgue d'Église* (1904), *70 Piéces dans les tons les plus usités* (1911), *100 Pièces brèves nouvelles* (1922); în a doua categorie sunt incluse volumele: *6 Pièces (*1881), *10 Pièces* (1890), *Pièces diverses* (1891), *3 Pièces* (1896), *Prélude et fugue en mi majeur* (1897), *Rhapsodie sur des airs catalans* (1897), *Rhapsodie sur des airs populaires du Canada* (1898), *Poèmes mystiques* (1903), *12 Pièces* (1913).

Cea mai cunoscută lucrare a lui Gigout este *Toccata în si minor*, care a apărut în cadrul colecției *Dix pièces*, o *toccată* franceză tipică, în cadrul căreia discursul muzical evoluează de la nuanța *p* până la sonoritatea de *Tutti*. De regulă lucrările de acest gen se interpretează la finalul slujbei

[59] Smith, Rollin, *The Organ of the Trocadéro and its Players*, în ***, *French Organ Music from the Revolution to Franck and Widor*, p. 288.

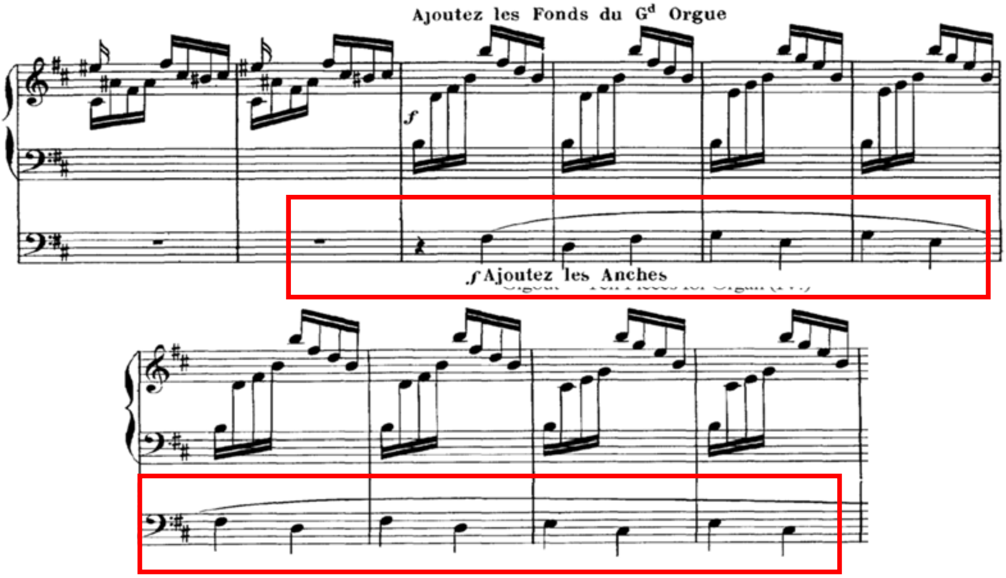
religioase. Piesa este parcursă în întregime de o mișcare ostinată de șaisprezecimi din care se evidențiază o linie melodică prin intermediul polifoniei latente (Img. 10).



Img. 10: *Eugéne Gigout,* Toccata, *măs. 16-25*[60]
Melodia ascunsă în polifonia latentă

După două expuneri succesive ale acestei teme apare un punct de orgă la pedalier, care conferă gravitate discursului muzical. Muzica se precipită prin intermediul unor pasaje modulatorii spre tonalitatea *Fa#* major, în măsura 73 tema fiind expusă la pedalier (Img. 11).
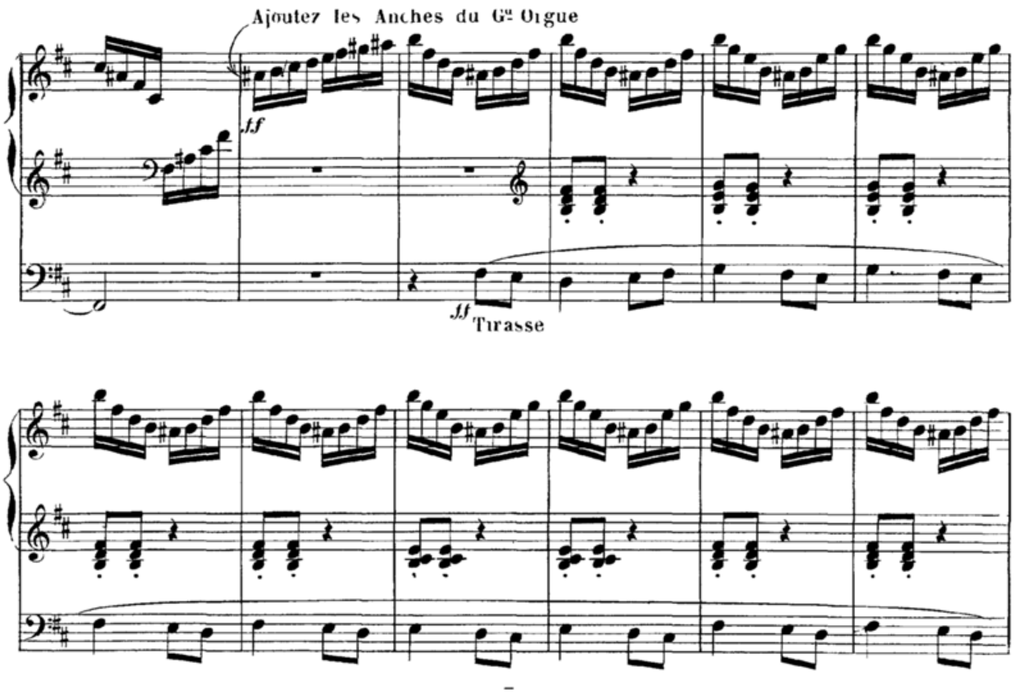
[60] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/6/63/IMSLP03912-Gigout10 Piecespour Orgue_ IV_.pdf



Img. 11: *Eugéne Gigout,* Toccata, *măs. 71-80*[61]
Intrarea tematică la pedalier

În continuare capul temei este prezentat de mai multe ori în cadrul unui dialog dintre bas și sopran. În același timp au loc o serie de modulații de la *Reb* major la *sib* minor, iar mai apoi la *Solb* major, ajungând în final din nou la tonalitatea inițială unde tema este expusă din nou la bas, îmbogățită cu note de pasaj. Acest loc este punctul culminant al lucrării, orga răsunând în sonoritatea de *tutti*. De această dată acompaniamentul motoric de șaisprezecimi este preluat doar de mâna dreaptă, la mâna stângă fiind prevăzute acorduri *staccate* (Img.12). Această secțiune amintește de celebra *Toccată* din *Simfonia a 5-a op. 42 nr. 1* de Charles-Marie Widor, din care este posibil să se fi inspirat autorul.

[61] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/6/63/IMSLP03912-Gigout10PiecespourOrgue_IV_.pdf



Img. 12: *Eugéne Gigout, **Toccata**, măs. 133-144*[62]
Intrarea tematică la pedalier

După acest moment compozitorul încearcă să mai adauge un plus de dramatism prin intermediul repetării obsesive ale unor motive derivate din materialele muzicale expuse în prealabil. Spre final, capul temei este expus dublat la octavă, lucrarea finalizându-se în nuanța *fff* cu o cadență plagală.

Din punct de vedere tehnic lucrarea solicită din partea interpretului o dexteritate manuală foarte bună, având în vedere multitudinea de pasaje de șaisprezecimi. Lejeritatea este foarte importantă pentru buna execuție a acestei lucrări concepute într-un *legato* permanent. În ceea ce privește registrația, compozitorul indică o combinație tipică lucrărilor de acest gen. La început se acționează pe toate manualele registrele de *Fond 8 și 4*, pe manualul expresiv se adaugă și *Anciile 8 și 4*, iar la pedalier se

[62] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/6/63/IMSLP03912-Gigout10PiecespourOrgue_IV_.pdf

adaugă și registrele de *Fond 16, 8 și 4*. Manualele sunt cuplate, iar pedala de expresie este închisă. Întreaga lucrare se cântă pe manualul principal, deschizând prima dată jaluzeaua de expresie, iar mai apoi adăugând succesiv registrele de ancii de pe manualul pozitiv, de la pedalier și în final de pe manualul principal. La ultima intrare tematică în linia basului, se cuplează toate manualele la pedalier. Astfel se realizează un *crescendo* succesiv care nu perturbă unitatea lucrării.

Léon Boëllmann (1862-1897)

Léon Boëllmann și-a încheiat studiile la *École Niedermeyer* unde a studiat orga cu Clément Loret, și armonia și pianul cu Eugène Gigout. După finalizarea studiilor, Boëllmann a participat de mai multe ori la concursuri de compoziție organizate de *Société Internationale des Organistes et Maîtres de Chapelle*¸ unde a obținut de trei ori Premiul I. Juriul acestui concurs a fost alcătuit din muzicieni recunoscuți ai momentului precum: Théodore Dubois (1837-1924), César Franck, Eugène Gigout, Alexandre Guilmant, Gustave Lefèvre și Clément Loret. În anul 1885 a avut loc căsătoria lui Boëllmann cu Louise Lefèvre (1866-1898), fiica lui Gustave Lefèvre (1831-1910), directorul școlii *Niedermeyer* și nepoata lui Eugène Gigout. În 1887 Boëllmann a devenit organist titular la orga Cavaillé-Coll de la Biserica Saint-Vincent-de-Paul din Paris. Boëllmann era un personaj complex interesat atât de literatură cât și de pictură și arte plastice. De câteva ori și-a încercat și aptitudinile de critic muzical, publicând articole sub pseudonimul *Le Révérend Père Léon* sau *Un Garçon de la Salle Pleyel*[63] în revista *Art Musical*. În 1890 Boëllmann a devenit asistentul lui Gigout la *École d'orgue, d'improvisation et de plain-chant*, instituție care funcționa în casa familiei Boëllmann din Paris[64].

Boëllmann a murit de tuberculoză la data de 11 octombrie 1897, la vârsta de doar 35 de ani. Anul următor a decedat și soția acestuia, cei trei

[63] ***, *Handbuch Orgelmusik, Komponisten, Werke, Interpretation*, p. 408.
[64] Ochse, Orpha, *Organists and Organ Playing in Nineteenth Century France and Belgium*, p. 217.

copii orfani ai cuplului fiind crescuți de Gigout. Unul dintre cei trei copii, Marie-Louise Gigout-Boëllmann (1891-1977), a devenit ulterior organistă și profesoară celebră[65].

La momentul morții, cariera lui Boëllmann era în plină ascensiune, acesta susținând concerte atât în Paris cât și în provincie. În urma sa au rămas nu mai puțin de 68 de lucrări pentru orchestră, orgă și alte instrumente. Deși compozițiile sale sunt influențate de educația clasică primită la *École Niedermeyer*, Boëllmann a reușit să-și creeze propriul stil despre care Norbert Dufourcq relatează astfel: *„Organistul bisericii Saint-Vincent-de-Paul, Boëllmann, interpret bun și improvizator inspirat, în propria muzică nu rămânea doar în slujba polifoniei stricte promovate de această școală (École Niedermeyer). […] Deși nu poate fi amintit pe aceeași pagină cu simfoniștii formați de Widor, el nu ignoră procedeele componistice ale maestrului de la Saint-Sulpice și se lasă sedus de tehnicile franckiste, păstrând însă scriitura clară de care Gigout ar fi mândru."*[66]

Boëllmann a dedicat orgii următoarele lucrări: *Offertoire sur des Noëls* (1882), *Deux petits pièces pour orgue* (1884), *Communion* (1884), *Fantaisie* (1889-1890), *Douze pièces op. 16* (1891), *Suite Gothique op. 25* (1895), *Deuxième Suite op. 27* (1896). În afara acestor lucrări mai există și o lucrare pentru orgă și orchestră intitulată *Fantaisie dialogue op. 35* (1896), care a fost transcrisă de Eugène Gigout pentru orgă solo. În afara lucrărilor pentru orgă, Boëllmann a dedicat câteva lucrări armoniului: *Heures mystiques op. 29/30* (1896) – un volum ce conține lucrări scurte pentru uzul liturgic; *Offertoire funebre* (Postum), *Deux esquisses* (Postum).

Cea mai populară lucrare a lui Boëllmann este *Suite Gothique op. 25*¸ o suită structurată în patru părți: *Introduction et Choral – Menuet gothique – Prière à Notre Dame – Toccata*. Lucrarea a fost compusă pentru concertul inaugural al orgii Cavaillé-Coll de la Biserica Notre-Dame din Dijon, construită în stil gotic. Biserica găzduiește o celebră statuetă a Fecioarei

---

[65] http://www.musimem.com/boellmann.htm
[66] Dufourcq, Norbert, *La musique d'orgue française de Jehan Titelouze à Jehan Alain*, p. 168.

Maria, căreia i-a fost probabil dedicată partea a treia a lucrării. Termenul *Gotic* care apare în titlu nu face referire la stilul lucrării ci la atmosfera muzicii. Ultima parte a lucrării este o *toccată* tipic franceză, cu o temă ostinată în linia pedalului, muzica evoluând de la sonoritatea de *p* la cea de *tutti*.

Un caz aparte: Alexandre Guilmant (1837-1911)

Cariera de organist și profesor

Asemenea lui Charles-Marie Widor, Alexandre Guilmant a studiat orga la Bruxelles cu Jacques-Nicolas Lemmens, iar mai apoi a devenit organist titular la Biserica Sainte-Trinité din Paris (1871), unde și-a îndeplinit sarcinile cu cea mai mare seriozitate. A păstrat acest post până în anul 1901, când și-a dat demisia din cauza faptului că în procesul de restaurare al instrumentului clerul nu a dat atenție opiniilor sale, instrumentul restaurat nefiind la înălțimea așteptărilor sale. Pentru a veni în ajutorul lui Guilmant, Vierne a efectuat demersurile necesare pentru a-l numi pe acesta *Organist de onoare* al Catedralei Notre-Dame.[67] Fiind unul dintre cei mai apreciați organiști francezi ai secolului al 19-lea, Guilmant a parcurs o carieră concertistică demnă de invidiat, efectuând mai multe turnee în Statele Unite ale Americii, Canada și în mai multe țări europene. În afara acestor turnee, Guilmant a apărut de nenumărate ori și în fața publicului parizian, susținând concerte atât în cele mai importante biserici din capitala franceză, cât și la *Palatul Trocadéro* și în atelierul de construcții al lui Aristide Cavaillé-Coll, de care îl lega o relație de prietenie.

Guilmant a fost unul dintre fondatorii instituției *Schola Cantorum* din Paris, unde a predat orga atât studenților cu cetățenie franceză, cât și celor din alte țări. Activitatea de profesor la *Schola Cantorum* i-a oferit posibilitatea de a crea legături cu organiști din Statele Unite ale Americii

[67] Smith, Rollin, *Louis Vierne Organist of the Notre-Dame Cathedral*, p. 135.

precum Clarence Eddy (1851-1937) sau Wiliam C. Carl (1865-1936), care în anul 1899 a înființat la New-York instituția *Guilmant Organ School*, numindu-l pe Guilmant președinte de onoare.[68] Școala oferea cursuri de inițiere în arta organistică franceză. În afara celor două instituții, Guilmant a fost profesor de orgă la *Conservatorul Național din Paris* din anul 1896. În autobiografia sa, Louis Vierne, pe vremea aceea asistent la clasa de orgă, oferă o descriere detaliată despre profesorul Guilmant. Iată un scurt pasaj din capitolul respectiv: *„Bunul Guilmant era un profesor în adevăratul sens al cuvântului: integru, conștiincios, un om care apreciază munca bine făcută – avea aceste calități indispensabile unui bun pedagog, dublate de o dragoste incontestabilă față de propria profesie și o afecțiune sinceră față de studenții săi."*[69] Din scrierile lui Vierne aflăm că Guilmant nu a modificat metoda de predare, acesta ducând mai departe programa impusă de predecesorul său Widor. Acest lucru se datorează probabil faptului că amândoi considerau că metoda lui Lemmens era cea mai eficientă: *„Noul profesor al clasei de orgă, asemenea lui Widor, un discipol al lui Lemmens, nu a schimbat nimic în ceea ce privește tehnica; câteva aspecte în plus legate de articulația unor preludii și fugi de Bach, câteva tempouri puțin mai rapide – acestea au fost contribuțiile sale în acest sens."*[70] Guilmant a avut o contribuție însemnată în ceea ce privește inițierea studenților în arta registrației: *„Bineînțeles, cel mai bun lucru pe care* (Guilmant) *l-a făcut pentru noi a fost faptul că ne-a atras atenția asupra studiului și utilizării raționale a diferitelor timbre. Era un colorist de prim rang. Cunoștea cu exactitate proprietățile fiecărui registru și sonoritatea care rezultă în urma combinării diferitelor registre. […] Experiența vastă acumulată de-a lungul carierei de organist i-a permis să facă o serie de observații valoroase de care am putut profita."* [71] Dintre studenții lui Guilmant cei mai importanți au fost: René Vierne (1878-1918), Joseph-

[68] Ochse, Orpha, *Organists and Organ Playing in Nineteenth Century France and Belgium*, p. 217.
[69] Smith, Rollin, *Louis Vierne Organist of the Notre-Dame Cathedral*, p. 121.
[70] Ibd., p. 119.
[71] Ibid., p. 121.

Ermend Bonnal (1880-1944), Augustin Barié (1883-1915), Joseph Bonnet (1884-1944), Marcel Dupré (1886-1971) și Nadia Boulanger (1887-1979).

Guilmant și repertoriul organistic din perioada barocă

Guilmant a fost un muzician complex fiind preocupat atât de compozițiile contemporanilor săi cât și de lucrările marilor compozitori din epoca barocă. Ca urmare a acestor preocupări Guilmant a editat două colecții de muzică barocă pentru orgă: *Archives des Maîtres de l'orgue* (1897-1910), constând în mai multe volume dedicate clasicilor francezi; și *École classique de l'orgue*, în care a inclus lucrări din repertoriul universal pentru orgă. Prin publicarea colecției *Archives des Maîtres de l'orgue*, Guilmant a avut o contribuție semnificativă la reînvierea artei organistice clasice franceze, care după Revoluția din 1789 a fost dată uitării. În cele 26 volume ale colecției *École classique de l'orgue,* Guilmant a inclus lucrările unor compozitori precum Johann Sebastian Bach, Dietrich Buxtehude, Nicolaus Bruhns, Johann Kaspar Kerll, Johann Ludwig Krebs, Georg Friedrich Händel, Girolamo Frescobaldi și Jan Pieterszoon Sweelinck. În prefața volumelor aparținând colecției *École classique de l'orgue* Guilmant precizează că lucrările au fost prevăzute cu indicații personale de tempo, aplicații de degetații și pedalier, registrații și articulații, menite să ajute interpretul[72]. Deși în prezent organiștii preferă să interpreteze lucrările compozitorilor din perioada barocă din ediții după manuscrise, prin intermediul partiturilor editate de Guilmant putem avea o imagine asupra modului în care se interpretau aceste compoziții la începutul secolului al 20-lea.

În afara celor două publicații Guilmant a contribuit la popularizarea muzicii baroce prin organizarea seriilor de concerte de la *Palatul Trocadéro*. Organiștii invitați să concerteze aici au inclus în programele lor lucrări din repertoriul universal baroc pentru orgă. În concertul susținut

[72] Guilmant, Alexandre, *École classique de l'orgue, Morceaux d'Auteurs célèbres, Onze Fugues, G.F. Händel, Notice*

de Guilmant au răsunat lucrări de Andrea Gabrieli, Giovanni Perluigi da Palestrina, Claudio Merulo, William Byrd, Jehan Titelouze, Samuel Scheidt, Girolamo Frescobaldi, Georg Muffat, Johann Jakob Froberger, Dietrich Buxtehude, Johann Pachelbel, Jean-François Dandrieu, Louis Clérambault și Johann Sebastian Bach[73].

Opusul dedicat orgii

Lucrările liturgice și de concert

Guilmant a dedicat marea majoritate a lucrărilor sale orgii, ele putând fi incluse în două categorii: compozițiile pentru uzul liturgic și lucrările pentru concert. Guilmant a avut mereu în vedere utilitatea lucrărilor sale, compunând lucrări cu diferite grade de dificultate care pot fi interpretate atât de organiști începători cât și de interpreți experimentați.

În categoria lucrărilor liturgice se includ colecțiile: *L'Organiste pratique op. 39, 41, 46, 47, 49, 50, 52, 55, 56, 57, 58, 59* (1872-1883) și *L'Organiste liturgiste op. 65* (1865/1891) – volumele celor două colecții conțin lucrări concepute pentru momentele diferite ale misei (Preludiu, Ofertoriu, Postludiu), și pot fi cântate atât la orgă cât și la armoniu. În ceea ce privește latura tehnică, dificultatea lucrărilor variază de la ușor la mediu, putând fi interpretate și de organiștii mai puțin experimentați; Volumul *Soixante interludes dans la tonalité gregoriènne op. 68* (1884) conține câte șase-opt versete scurte, de tip cadență, în cele opt moduri bisericești; *Noëls op. 60* (1884/1886) – în această colecție Guilmant a inclus variațiunile unor cântece populare de Crăciun, după modelul *noël*-urilor clasice franceze din secolul al 18-lea. În timp ce primul volum conține lucrări ce prelucrează cântece de Crăciun franceze, în următoarele trei volume găsim și prelucrările unor cântece populare poloneze sau spaniole. Două

[73] Ochse, Orpha, *Organists and Organ Playing in Nineteenth Century France and Belgium*, pp. 103-104.

lucrări din această colecție au fost prevăzute cu subtitlurile *alla Mozart* și *alla Haydn*, compozitorul făcând referire la stilul celor două lucrări. O altă lucrare de acest gen este *Final alla Schumann sur un Noël languedocien op. 83* (1895), concepută inițial pentru orgă și orchestră.

Colecția *Pièces en différents styles op. 15-20, 24, 25, 33, 40, 44, 45, 69-72, 74, 75* (1861-1892) conține atât lucrări ce pot fi cântate în cadru liturgic, cât și lucrări pentru sfera de concert. Cele 64 de lucrări au fost compuse de-a lungul unei perioade de 30 de ani. Este posibil ca volumele *Pièces en style libre op. 31* și *Pièces de fantaisie op. 51, 53, 54, 55* de Louis Vierne să fi fost concepute după modelul volumelor lui Guilmant.

Volumele colecției *Dix-huit Pièces nouvelles op. 90* (1904) conțin lucrări scurte care pot fi cântate atât în concert cât și în context liturgic. Din punct de vedere compozițional și stilistic lucrările sunt similare cu compozițiile din *Pièces en différents styles*. În cazul acestor lucrări scopul lui Guilmant a fost probabil să ofere cât mai multe alternative organiștilor care nu dispun de un repertoriu variat.

Admirația lui Guilmant față de Johann Sebastian Bach se reflectă în volumul său intitulat *Chorals et Noëls op. 93* (1909) în care găsim două prelucrări ale coralelor protestante *Was Gott tut, das ist wohlgetan* și *Nun lob, mein Seel, den Herren*. În afara celor două lucrări concepute sub semnul prelucrărilor de coral bachiene, volumul conține și două prelucrări de cântece de Crăciun: *Noël pour le temps de l'avent* și *Noël alsacien: Berceuse sur „Schlaf wohl, du Himmelsknabe, du".*

Guilmant a compus și o serie de lucrări dedicate armoniului, un instrument îndrăgit de compozitorii francezi de la sfârșitul secolului al 19-lea, și o serie de lucrări pentru orgă și cor, compuse pentru slujbele organizate cu ocazia marilor sărbători religioase.

Sonatele pentru orgă

Conform celor expuse în capitolul precedent se poate afirma că Guilmant a fost un compozitor foarte productiv, însă cele mai importante

lucrări ale sale sunt considerate a fi cele opt sonate pentru orgă, care se includ în categoria lucrărilor de concert:

Sonata nr. 1 în re op. 42 (1874)
Introduction et Allegro
Pastorale. Andante quasi Allegretto
Final. Allegro assai

În prima sonată, concepută sub semnul sonatei clasice (parte mișcată - parte lentă - parte mișcată) Guilmant ne prezintă o muzică cu adevărat simfonică, atât din punct de vedere al sonorității orchestrale cât și din punct de vedere al masivității lucrării. Prima parte debutează cu o secțiune introductivă de tip uvertură, fiind urmată de o secțiune în formă de sonată ce prelucrează o temă amplă. A doua parte este o pastorală melodioasă în formă de *lied*, în timp ce ultima parte este o *toccată* tipic franceză. Lucrarea a fost ulterior transcrisă pentru orgă și orchestră, primind titlul de *Symphonie*. Datorită anvergurii sale și sonorității orchestrale, această lucrare poate fi amintită alături de simfoniile lui Widor, care au luat naștere în aceeași perioadă ca și sonatele lui Guilmant.

Sonata nr. 2 în Re op. 50 (1883)
Allegro moderato
Larghetto
Allegro vivace

Spre deosebire de prima, ce-a de-a doua sonată se încadrează în categoria sonatei instrumentale. Varianta originală a primei părți concepute pentru armoniu a fost inclusă inițial în cel de-al șaselea volum din colecția *L'Organiste pratique*, în timp ce partea a doua și a treia au fost republicate în cel de-al 10-lea volum din aceeași colecție. Prima parte, în formă de sonată, ne prezintă o muzică cursivă de tip coral, care ne amintește de stilul lui Felix Mendelssohn-Bartholdy. Partea a doua este un scurt interludiu în tempo foarte rar, cu o sonoritate aparte conferită de

registrația cu *Voix célestes* pe ambele manuale. Partea finală este un menuet conceput într-un *crescendo* continuu, care se finalizează cu o cadență amplă.

Sonata nr. 3 în do op. 56 (1883) *Preludio. Allegro maestoso e con fuoco*
Adagio
Fuga. Allegro moderato

Asemenea celei de-a doua sonate, cea de-a treia a fost concepută pentru a fi interpretată atât la orgă cât și la armoniu. Varianta inițială, care nu includea *Adagio*-ul, a fost publicată în al nouălea volum din colecția *L'Organiste pratique* (1881). În timp ce structura lucrării este de inspirație barocă (*Preludiu*, *Adagio* și *Fugă*), sonoritatea este una romantică. Prima parte este un preludiu conceput în stilul specific preludiilor și fanteziilor baroce. Cea de-a doua parte este o muzică simplă, meditativă, care are rolul de a liniști tensiunile acumulate în prima parte. Ultima parte este o fugă construită cu strictețe, care după un amplu *crescendo* și o coroană lungă, se încheie cu recapitularea temei prezentate în prima parte.

Sonata nr. 4 în re op. 61 (1885) *Allegro assai*
Andante
Menuetto
Finale

Sonata a patra este poate cea mai apropiată simfoniei orchestrale clasice datorită structurii sale în patru părți: *Allegro, Andante, Menuetto, Final*. Lucrarea a fost prelucrată și republicată ulterior pentru a putea fi cântată și pe armoniu. Prima parte debutează cu expunerea temei la unison în nuanța de *p*, urmată de o prelucrare acordică cu efecte sonore orchestrale realizate prin adăugarea și eliminarea alternativă a grupului

de ancii. Această tehnică poate fi observată și în lucrarea *Grande pièce symphonique* de César Franck (vezi p. 94). A doua parte, concepută în formă de *lied*, ne prezintă o muzică simplă, melodioasă, ce transportă ascultătorul într-o stare contemplativă. Datorită ritmurilor sincopate și a sonorității create de mersul cromatic descendent, partea a treia poate fi concepută și asemenea unui *scherzo*. În mod surprinzător, în loc de un singur *trio*, Guilmant a inclus în structura acestei părți două secțiuni de acest gen. Ultima parte debutează cu o scurtă secțiune tranzitorie de tip recitativ, după care urmează expunerea temei, din nou la unison, ca și în cazul părții întâi. Direcția ascendentă a temei, ritmul punctat și articulația de *staccato*, creează o atmosferă războinică.

Sonata nr. 5 în do op. 80 (1895)

Allegro appassionato
Adagio con molt' espressione
Scherzo
Recitativo
Choral et Fugue

A cincea sonată, concepută în cinci părți (*Allegro, Adagio, Scherzo, Recitativo, Choral et Fugue*) a fost compusă cu ocazia inaugurării orgii de la *Schola Cantorum*. Asemenea primei sonate, sonata a cincea debutează cu o secțiune introductivă masivă, de tip uvertură, urmată de o secțiune în fugato. Partea se încheie cu revenirea secțiunii introductive, urmată de o codă acordică impresionantă. Prima secțiune de tip coral, este concepută cu registre de *Voix céleste* și *Unda maris* care creează un efect de *tremolo*. În secțiunea a doua ni se prezintă o linie melodică frumoasă în vocea tenorului care la revenirea primei secțiuni este contopită cu prima temă. A treia parte, *scherzo*-ul, este de fapt un rondo în care tema principală expusă la unison alternează cu secțiuni cu caracter diferit. Partea a patra ce poartă titlul de *Recitativo* recapitulează temele expuse în părțile precedente. O astfel de recapitulare întâlnim înainte de partea

finală la *Grande pièce symphonique* de César Franck (vezi p. 96). Ultima parte debutează cu un coral ce amintește de coralele protestante, fiind urmată de o fugă în stil bachian. După multiple apariții ale temei are loc trecerea la o nouă secțiune de tip coral care se contopește mai apoi cu tema fugii. În continuare, tema apare acompaniată de o serie de pasaje de trioleți ce contribuie la precipitarea muzicii. Tensiunile se canalizează într-o nouă apariție a temei, de această dată în nuanța de *ff*. Spre finalul lucrării muzica se lărgește, având loc intrări tematice la linia pedalierului, acompaniate de acorduri lungi la manual. Intrările tematice sunt întrerupte de intervenția unor pasaje de arpegii descendente ce conferă un aer teatral finalului pompos al lucrării.

Sonata nr. 6 în si op. 86 (1897)

Allegro con fuoco
Meditation. Andante quasi adagio
Fugue et Adagio

A șasea sonată, dedicată lui Charles-Marie Widor, este concepută în formă ciclică. Prima parte debutează și de această dată cu obișnuita secțiune de tip uvertură urmată de un fugato. În continuare are loc combinarea materialelor tematice din cele două secțiuni, efectuându-se pe parcurs un *crescendo* amplu ce se canalizează într-un final grandios. A doua parte, concepută în formă de *lied*, ne prezintă o muzică expresivă, deloc complicată, care are un efect liniștitor asupra ascultătorului. Ultima parte ne prezintă la început o fugă destul de complicată din punct de vedere tehnic, care după multiple apariții ale temei și realizarea unui *crescendo* amplu se finalizează cu un *decrescendo* spre secțiunea *Adagio*. În această ultimă secțiune au loc mai multe apariții ale capului temei fugii, de această dată într-o sonoritate redusă. Este posibil ca Guilmant să se fi inspirat din ultimele două simfonii ale lui Widor, care la rândul lor se încheie în *piano*[74].

[74] Busch, J. Hermann, *Zur Französischen Orgelmusik des 19. Und 20 Jahrhundert*, p. 207.

Sonata nr. 7 în Fa op. 89 (1902)
Entrée
Lento assai (Rêve)
Intermezzo
Grand Choeur. Tempo di minuetto
Cantabile
Final

Penultima sonată a lui Guilmant este de fapt - după cum sugerează compozitorul în subtitlu - o suită în șase părți. Între cele șase părți nu există o legătură evidentă, ele putând fi interpretate și separat. Prima parte este un marș virtuoz conceput în forma A-B-A. Prima secțiune concepută în nuanța *ff* este întreruptă de un scurt interludiu pe manualul expresiv, mai apoi având loc reexpunerea primei secțiuni și caracteristicul final grandios. A doua parte, intitulată *Rêve* (Vis) ne prezintă o muzică simplă de tip coral. Înlănțuirea de acorduri de septime de la începutul lucrării, iar mai apoi adăugarea registrului de *Voix céleste* creează o atmosferă aparte, de plutire. *Intermezzo*-ul este conceput în formă de *rondo*, secțiunea de pasaje repezi de trioleți alternând cu scurte intervenții de tip coral. Partea a patra debutează cu o fugă care este continuată cu o secțiune în care tema este tratată liber. În ceea ce privește forma, se poate recunoaște structura de menuet sugerată de compozitor în subtitlul *Tempo di minuetto*. Partea a cincea, intitulată *Cantabile*, este concepută în formă de *lied*, în prima secțiune fiind prezentată o melodie frumoasă în stil recitativ. După o scurtă secțiune cromatică are loc revenirea la melodia inițială. *Final*-ul conceput în formă de sonată, ne prezintă o muzică festivă în stilul *sortie*-ului specific francez.

Sonata nr. 8 în La op. 91 (1906)
Introduction et Allegro risoluto
Adagio con affetto
Scherzo. Vivace
Andante sostenuto
Intermède et Allegro con brio

Prima parte din ultima sonată debutează cu o secțiune introductivă în care compozitorul ne prezintă o temă melodioasă la pedalier,

acompaniată de o serie de arpegii staccate la manual. După un amplu crescendo are loc trecerea la a doua secțiune în formă de sonată, ce debutează cu un *fugato* energic, mai apoi având loc combinarea temei acestuia cu tema din secțiunea introductivă. În mod convențional, partea se încheie cu o codă în care are loc o amplă rărire în *tutti*. Partea a doua este concepută din nou în formă de *lied*, și ne prezintă o melodie frumoasă, cursivă, urmată de o secțiune intermediară în *fugato.* A treia parte este o piesă muzicală cu caracter dansant, în formă de *rondo*. Penultima parte este din nou o parte lentă de tip coral, la finalul căreia are loc un *crescendo* urmat de o cadență succintă. Ultima parte legată de *Andante*-ul precedent, debutează cu un scurt interludiu prin care se realizează tranziția spre secțiunea *Allegro con brio,* o fugă dublă energică care se finalizează cu o codă fastuoasă. Lucrarea a fost transcrisă ulterior pentru orgă și orchestră, primind titlul de *2. Symphonie*.

După trecerea în revistă a celor opt sonate putem concluziona că acestea au luat naștere sub semnul eclectismului specific muzicii lui Guilmant. În timp sonatele 1, 5, 6 și 8 au fost concepute în stilul specific simfoniilor pentru orgă de la sfârșitul secolului al 19-lea, a patra sonată poartă semnalmentele simfonismului clasic beethovenian. A doua și a treia sonată sunt apropiate sonatelor instrumentale, iar a șaptea sonată este de fapt o suită. Fiind un bun cunoscător al diferitelor stiluri muzicale, Guilmant nu ezită să utilizeze în lucrările sale tehnici compoziționale specifice muzicii baroce și elemente inspirate din muzica compozitorilor germani precum Felix Mendelssohn Bartholdy și Joseph Rheinberger. Într-o oarecare măsură se poate afirma că Guilmant nu a adus nimic nou din punct de vedere stilistic, muzica sa fiind un amalgam de stiluri care se situează la granița dintre clasic și simfonic. Tocmai acest eclectism îi conferă o amprentă personală muzicii sale îndrăgite până azi atât de interpreții organiști cât și de public.

Simfonia pentru orgă - Creația compozitorilor reprezentativi ai genului

CÉSAR AUGUSTE FRANCK (10 DECEMBRIE 1822, LIÈGE – 8 NOIEMBRIE 1890, PARIS)

Omul și muzicianul

Anii de formare

Descendența lui César Franck, consemnat în istorie drept unul dintre cei mai importanți compozitori francezi, rămâne până azi una enigmatică. În biografia dedicată vieții compozitorului, Vincent d'Indy afirmă că familia Franck își are originile într-o dinastie de pictori valoni[1]. Astăzi se știe însă că tatăl compozitorului, Nicolas Joseph Franck, era originar din Völkerich, un orășel belgian situat în apropierea graniței cu Germania unde se vorbea într-un dialect german amestecat cu cuvinte franceze, în timp ce mama sa, Marie-Catherine-Barb Frings, provenea dintr-o familie germană[2]. César Franck avea origini germane, pe care nu le-a ignorat nici după ce a devenit cetățean francez[3].

Inițierea copilului César în lumea muzicii a avut loc din dorința tatălui, care vroia neapărat ca fiii săi să devină muzicieni renumiți. Din acest motiv, cei doi băieți au fost înscriși la Conservatorul din Liège, unde César a primit lecții de pian și compoziție, iar fratele său Joseph, lecții de vioară. César era extrem de talentat, obținând premiul întâi la pian la vârsta de unsprezece ani. Tatăl lui Franck era un om foarte autoritar, singurul lui scop fiind să obțină cât mai mult *profit* de pe urma fiilor săi.

---

[1] d'Indy, Vincent, *César Franck, Traducere din limba franceză de Bogdan Moroianu*, p. 6.

[2] Vallas, Léon, *César Franck, Translated by Hubert Foss*, p. 12.

[3] Din biografia scrisă de R.J. Stove aflăm că în familia Franck se vorbea cel mai mult în limba germană. Chiar și după moartea mamei sale, Franck a rămas fidel obiceiului de a-și spune rugăciunile în limba germană. Stove, R.J., *César Franck, His Life and Times*, p. 9.

În acest sens el a organizat mai multe turnee, unde fiii săi aveau posibilitatea să-și etaleze talentul. La aceste concerte, César obișnuia să prezinte și propriile lucrări, compuse la comanda tatălui.

În anul 1836 familia Franck s-a mutat la Paris la inițiativa tatălui, care considera că era timpul ca César să cucerească scenele capitalei franceze. Primele concerte organizate aici însă nu au avut succesul așteptat, iar tânărul muzician își petrecea timpul cu studiul pianului și al contrapunctului sub îndrumarea pianistului Pierre Zimmermann[4] și al renumitului teoretician Anton Reicha[5]. În tot acest timp, tatăl lui Franck depunea actele pentru obținerea cetățeniei franceze, fără care César nu putea fi admis la *Conservatorul Național din Paris*. În 1837, Franck a fost înscris la *Conservator*, unde după un an de studiu a obținut premiul întâi la pian, iar după trei ani premiul întâi la contrapunct și fugă. În această perioadă el era deja un pianist cunoscut, susținând concerte alături de cei mai populari pianiști ai momentului, Johann Pixis[6], Charles Valentin Alkan[7] și Franz Liszt.

---

[4] Pierre Joseph Guillaume Zimmermann (1785 - 1853) a fost un celebru pianist francez, profesor de pian la Conservatorul din Paris și compozitor de muzică pentru pian. Dintre lucrările sale mai importante putem să numim cele două concerte pentru pian și orchestră, piesele pentru pian solo și cele două opere, dintre care prima, intitulată *L'Enlèvement*, a fost pusă în scenă la *Opera comică din Paris*. Dintre activitățile sale cea mai importantă a fost cea pedagogică, acesta lăsând în urmă o metodă de pian intitulată *Encyclopédie du pianiste*. Dintre elevii săi mai importanți îi putem aminti pe Georges Bizet, César Franck și Charles Gounod.

[5] Contemporan cu Ludwig van Beethoven, Anton (Antonín, Antoine) Reicha (Rejcha) (1770 - 1836) a fost unul dintre cei mai cunoscuți teoreticieni ai timpului publicând mai multe tratate de armonie, compoziție și contrapunct. Și-a petrecut copilăria și adolescența la Bonn, unde a devenit prietenul apropiat al lui Beethoven. A fost activ ca profesor o perioadă la Viena, iar mai apoi din 1818 la Conservatorul din Paris. În afara lucrărilor teoretice, Reicha a compus mai multe lucrări pentru pian, simfonii și chiar și opere. Majoritatea lucrărilor sale sunt însă necunoscute, Reicha nefiind preocupat cu popularizarea acestora.

[6] Johann Peter Pixis (1788 - 1874) - A fost unul dintre cei mai recunoscuți pianiști din secolul al 19-lea. O perioadă a vieții a trăit la Paris unde a dezvoltat o carieră concertistică importantă, iar mai apoi s-a mutat la Baden-Baden unde a predat pian până la sfârșitul vieții. Pe lângă activitatea de pianist și cea didactică Pixis a fost și compozitor, însă lucrările sale, majoritatea dedicate pianului nu sunt foarte cunoscute.

[7] Charles Valentin Alkan (1813 - 1888) - A fost unul dintre cei mai apreciați pianiști francezi, considerat un geniu încă din copilărie. A susținut concerte în cercurile înalte ale societății franceze, fiind prieten bun cu Chopin, Liszt și alți artiști ai momentului precum Eugène Delacroix (pictor) și George Sand (scriitoare). Pe lângă activitatea concertistică, Alkan a compus mai multe lucrări pentru pian cu dificultate tehnică ridicată.

În toamna anului 1840, Franck s-a înscris la clasa de orgă al lui François Benoist[8] pentru a-și îmbunătăți capacitățile de improvizator și de compozitor. La începutul drumului, Franck nu se bucura de același succes la orgă ca și la pian. Din biografia scrisă de Léon Vallas aflăm că membrii juriului nu erau prea mulțumiți de prestația lui de la examene[9]. După un an de studiu al instrumentului, Franck a participat la concursul din vara anului 1841, unde a obținut doar premiul al doilea[10]. Anul următor intenționase să participe la concursul pentru obținerea *Premiului Romei*, cea mai importantă distincție ce putea fi câștigată de un tânăr compozitor. Planurile sale au fost însă zădărnicite de tatăl său, care dorea să-și ducă familia înapoi în Belgia. Astfel, în primăvara anului 1842 Franck s-a retras de la *Conservator* spre surprinderea colegilor și profesorilor săi, care nu-i înțelegeau gestul. Nu este cunoscut motivul pentru care tatăl său a luat această decizie. Unele surse biografice indică un turneu de concerte ca fiind o posibilă cauză, în timp ce altele presupun că familia dorea doar să-și viziteze rudele. În biografia scrisă de Léon Vallas apare o altă posibilă cauză, și anume dorința lui Nicolas Joseph de a-și opri fiul în construirea unei cariere bazate doar pe compoziție, care nu putea să producă familiei Franck același profit ca și cariera de pianist[11]. În tot cazul, perioada de cinci luni petrecută în Belgia a fost de fapt un fel de vacanță.

În toamna anului 1842 familia Franck s-a reîntors la Paris, iar tânărul compozitor și-a reluat activitatea didactică, oferind lecții private în apartamentul familiei și la diferite școli publice pariziene. Un scurt pasaj din biografia lui Léon Vallas ne descrie astfel viața de zi de zi a compozitorului: *„Avea o viață grea care nu era deloc ușurată de*

---

[8] François Benoist (1794 - 1878) - A fost primul profesor de orgă de la Conservatorul din Paris, post pe care l-a păstrat timp de 50 de ani. Printre elevii săi se numără: César Franck, Camille Saint-Saëns, George Bizet, Louis James Alfred Lefébure-Wély și Léo Delibes. Pe lângă activitatea pedagogică, acesta a fost și organist al regelui la capela Tuileries.

[9] Vallas, Léon, *César Franck, Translated by Hubert Foss*, pp. 32-33.

[10] Smith Rollin, *Playing the Organ Works of César Franck*, p. 4.

[11] Vallas, Léon, *César Franck, Translated by Hubert Foss*, p. 46.

comportamentul negativ al tatălui său, care, cuprins de egoism, exercita mereu un autoritarism sever sau chiar brutal, pe care copiii lui nu l-au putut uita niciodată...Era muncă silnică în adevăratul sens al cuvântului; entuziasmul față de cântatul la pian a fost stors din el zilnic, iar când venea vorba de cheltuieli, era tratat ca ultimul hoț. Programul zilnic era prestabilit, iar timpul necesar parcurgerii drumului dintre locațiile unde își ținea orele era calculat cu exactitate. În afara relațiilor profesionale nu avea cunoștințe deloc. Ziua de lucru se termina imediat după apusul soarelui, pentru a nu cheltui prea mulți bani pe lumânări."[12] Pe lângă activitatea pedagogică, Franck a continuat să concerteze împreună cu fratele său, însă fără un succes răsunător. În acea perioadă se organizau extrem de multe concerte în capitala franceză, presa nefiind capabilă să relateze despre fiecare eveniment în parte. Majoritatea concertelor erau organizate la reședința familiei Franck, sau în locații modeste, mai puțin cunoscute, pentru a evita cheltuielile în exces. În afara celor organizate la Paris, cei doi frați au susținut concerte la Orléans, și în Belgia la Liège și la Bruxelles. Concertele erau de asemenea un bun prilej pentru popularizarea compozițiilor lui Franck, ale căror număr creștea de la an la an. Evenimentele organizate de Nicolas-Joseph Franck nu treceau neobservate de presă. Deși erau muzicieni buni, copiii lui primeau de multe ori critici nefavorabile din cauza publicității agresive propagate de tatăl lor[13].

În anul 1843 a fost publicat primul opus al compozitorului ce conținea trei triouri pentru pian, vioară și violoncel, dedicate regelui Belgiei. Stilul rigid al celor trei triouri nu a fost însă pe gustul publicului francez care în acea vreme era fascinată de fanteziile briliante, spectaculoase, dificile din punct de vedere tehnic[14]. Au avut însă un succes destul de însemnat pe scenele din Germania[15], unde au fost

---

[12] Ibid., pp. 37-38.
[13] Ibid., p. 67.
[14] Vallas, Léon, *César Franck, Translated by Hubert Foss*, p. 50.
[15] Ibid., p. 56.

prezentate de multe ori de Liszt sau de Hans von Bülow[16]. În 1845, Franck a finalizat prima sa lucrare de mari dimensiuni pentru soliști, orchestră și cor, intitulată *Ruth*¸ un oratoriu ce prelucrează povestea personajului biblic din *Vechiul Testament*. La prima audiție a lucrării, organizată în salonul de piane *Érard*, au participat muzicieni consacrați precum Giacomo Meyerbeer, Franz Liszt, Adolphe Adam (1803-1856) și pianistul Johann Peter Pixis. Lucrarea a fost destul de bine primită de public, iar cu ajutorul lui Franz Liszt, care îl susținea mereu pe Franck, a avut loc și o a doua reprezentare la *Conservatorul din Paris*[17].

În ciuda regimului aspru pe care îl urma, și a vieții sociale aproape inexistente, Franck a reușit să găsească dragostea în persoana lui Felicité Saillot[18], o elevă cu doi ani mai tânără decât el. În anul 1848 a avut loc nunta lor la Biserica Notre-Dame de Lorrette, unde Franck era activ pe

---

[16] Hans von Bülow (1830-1894) a fost un compozitor și dirijor german de numele căruia se leagă premiera operelor Tristan și Isolda și Die Meistersinger von Nürenberg de Richard Wagner. Pe lângă activitatea de dirijor, acesta a avut și o importantă activitate ca pianist concertant.

[17] În biografia scrisă de Léon Vallas, putem să găsim fragmente dintr-o scrisoare scrisă de Franz Liszt prietenului său pictorul Ary Scheffer, prin care îl roagă să pună o vorbă bună pentru Franck la *Ministrul Artelor Frumoase*, pentru a putea prezenta oratoriul Ruth pe scena *Conservatorului parizian*. Iată un pasaj din această scrisoare scrisă în anul 1845: *„Motivul pentru care îți scriu este următorul: te rog frumos să ai bunăvoința să vorbești cu domnul Montalivet despre meritele domnului Franck, și dacă este posibil să îl convingi să ne permită să folosim sala mare a Conservatorului pe timpul iernii, pentru prezentarea oratoriului său."* Vallas, Léon, *César Franck, Translated by Hubert Foss*, p. 74.

[18] Eugenié-Félicité-Caroline Saillot (1824-1918) provenea dintr-o familie recunoscută de actori de la *Teatrul Comédie-Française*, cunoscuți sub numele lor de scenă Desmousseaux. A fost prima din familia ei care nu a ales o carieră în teatru ci a ales să studieze muzica la recomandarea mamei sale, care la rându-i era o amatoare de muzică. Familia Saillot era pentru Franck un refugiu unde era înconjurat de liniște și afecțiune, spre deosebire de propria familie unde era tiranizat de tatăl său. În anul 1846 Franck i-a dedicat lui Félicité o melodie intitulată L'Ange et l'enfant. Manuscrisul acestei melodii simple și șarmante a ajuns în mâinile tatălui lui Franck, care și-a dat seama de intențiile fiului său de a se căsători. Dorind să oprească acest eveniment, Nicolas-Joseph a rupt manuscrisul, acesta fiind ultimul gest pe care fiul său nu l-a mai putut înghiți, fiind hotărât să părăsească casa părintească. Evadarea tânărului César a avut loc în vara anului 1846, într-o zi de duminică, când părinții acestuia erau plecați la plimbare. Din cauza grabei, compozitorul nu a putut să ia cu el decât câteva obiecte personale, lăsând în urmă toate manuscrisele. Vallas, Léon, *César Franck, Translated by Hubert Foss*.

postul de organist acompaniator din 1845. Din căsnicia cu Felicité au rezultat patru copii, din care doar doi băieți, Georges și Germain, au ajuns la vârsta maturității.

În primii ani de căsnicie, Franck s-a retras din viața de concert, fiind preocupat în primul rând de familie. Și-a continuat activitatea pedagogică și a apărut ocazional în concerte pe post de pianist acompaniator. Spre deosebire de fratele său mai mare, Joseph Franck părea să aibă o carieră concertistică importantă, adoptând stilul agresiv de promovare însușit de la tatăl său. Joseph câștigase la *Conservator* premiul întâi la contrapunct, iar mai apoi chiar și premiul întâi la orgă și a început să compună. Ducea o viață extravagantă în ciuda faptului că cheltuielile sale erau mereu mai mari decât veniturile. Din această cauză de multe ori solicita ajutorul lui César, care nu o ducea nici el foarte bine din punct de vedere financiar.

După prima experiență ca organist la Biserica Notre-Dame de Lorrette, Franck a fost numit organist titular la Biserica Saint-Jean-Saint-François. Orga din această biserică, construită de Aristide Cavaillé-Coll, era un instrument micuț cu două manuale, de care Franck era foarte încântat spunând: *„Orga mea cea nouă? Este o orchestră!”*[19].

Cariera de organist

Trecut de primii treizeci de ani de viață, Franck a hotărât să abandoneze pianul și să se dedice în totalitate orgii. Tot atunci și-a început și cariera de organist concertant, fiind invitat la inaugurarea mai multor instrumente. Din anul 1857 a fost numit organist titular la Biserica Sainte-Clotilde, o biserică nou construită în stil neogotic, care avea să primească o orgă construită de Cavaillé-Coll. Dorind ca muzica lui să fie la înălțimea calității instrumentului, Franck și-a achiziționat un pian cu pedalier (*Pedalklavier*), fiind hotărât să-și îmbunătățească tehnica[20]. Este

[19] Vallas, Léon, *César Franck, Translated by Hubert Foss*, pp. 101-102.
[20] Smith, Rollin, *Playing the Organ Works of César Franck*, p. 16.

posibil să fi fost influențat și de Jacques Nicolas Lemmens pe care a avut ocazia să-l audă cântând la inaugurarea orgii de la Biserica Saint-Vincent-de-Paul[21]. Din păcate nu se știe cât de pregătit era Franck în ceea ce privește tehnica organistică. Se știe doar că nu a revenit la *Conservator* pentru a-și continua studiile cu Benoist, ci a hotărât să se perfecționeze în mod autodidact.

În decembrie 1859, orga mult așteptată[22] a fost finalizată, iar inaugurarea festivă a instrumentului a avut loc pe 19 decembrie de către Franck și Louis James Alfred Lefébure-Wély[23]. După acest eveniment, orga de la Sainte-Clotilde a jucat un rol decisiv în activitatea lui César Franck, lucrările sale dedicate orgii fiind concepute în exclusivitate sub semnul sonorității acestui instrument. Pentru început au luat naștere lucrări mai mici, precum un *Andantino*, iar mai apoi imnuri, motete, 50 de lucrări pentru armoniu și o misă la trei voci din care face parte celebrul *Panis Angelicus*. Toate aceste lucrări au fost însă umbrite de succesul primului ciclu de lucrări pentru orgă publicate cu titlul *Six Pièces* în anul 1868.

În a doua parte a vieții, Franck a devenit unul dintre cei mai solicitați organiști, fiind invitat la inaugurarea celor mai importante orgi construite în bisericile pariziene. În anul 1862 a avut loc inaugurarea instrumentului construit de Cavaillé-Coll la catedrala Saint Sulpice, o orgă cu patru manuale și 100 registre cum nu s-a mai construit nicăieri pe teritoriul Franței. La inaugurare Franck a cântat alături de Camille Saint-Saëns și Alexandre Guilmant[24]. Un alt moment important al carierei sale a fost inaugurarea orgii de la Catedrala Notre-Dame, unde a avut ocazia să cânte alături de Camille Saint-Saëns, Alexandre Guilmant și Charles

[21] Jacques Nicholas Lemmens era cunoscut ca un foarte bun tehnician. Cânta la pedalier fără niciun fel de dificultate, fiind obișnuit cu pedalierul german și cunoscând foarte bine literatura germană pentru orgă.

[22] Potrivit surselor istorice Franck a fost organist titular fără orgă timp de doi ani, perioadă în care a folosit un armoniu.

[23] Smith, Rollin, *Playing the Organ Works of César Franck*, p. 20.

[24] Smith, Rollin, *Playing the Organ Works of César Franck*, pp. 24-25.

Marie-Widor. Pe lângă aceste evenimente, Franck putea fi auzit cel mai des la Capela din Versailles și la *Palatul Trocadéro*[25]. În ceea ce privește repertoriul lui Franck, acesta era axat în mare parte pe improvizații și pe propriile compoziții. Era un improvizator foarte bun, cerebral și echilibrat, dar sensibil, preocupat mereu de un limbaj muzical presărat cu elemente cromatice și modulații îndrăznețe. Iată cum îl descria elevul său Louis Vierne: *„Nu am auzit nimic care să se poată compara cu improvizațiile lui Franck din punct de vedere al inventivității muzicale. La biserică îi lua o vreme să se urnească - câteva încercări, puțină experimentare - apoi, odată pornit, un șir de invenții miraculoase îi curgeau din degete: o polifonie incomparabil de bogată în care melodia, armonia și forma erau pătrunse de originalitate și sentiment într-un mod genial. Nu era niciodată calculat sau furat de acrobațiile tipice organiștilor care cântau pentru amuzamentul publicului; era mereu preocupat de demnitatea artei, de noblețea misiunii sale și de sinceritatea propriei muzici. Vesel sau melancolic, solemn sau mistic, puternic sau eteric: Franck era toate acestea la Sainte-Clotilde..."*[26]. În presă au apărut frecvent articole despre Franck, conținând de cele mai multe ori cuvinte de laudă la adresa organistului care avea să ridice standardele muzicii de orgă franceze. Unul dintre cele mai importante concerte susținute de Franck a fost organizat la Sainte Clotide, la cererea lui Franz Liszt. Acesta fiind de multă vreme interesat de creațiile lui Franck, a dorit să-l audă cântând la orgă. Concertul a avut loc la data de 13 aprilie 1866, iar articolul care a apărut în revista *Gazette musicale* la data de 22 aprilie relata următoarele: *„Liszt a fost înconjurat de publicul select care s-a adunat pentru a-l asculta pe organistul catedralei, domnul Franck. Lucrările proprii pe care le-a interpretat sunt compuse într-un stil strict, să nu spunem sever, dar un stil care nu exclude varietatea; prin ele ni s-au prezentat toate posibilitățile sonore ale orgii de la Sainte-Clotilde, una dintre cele mai frumoase instrumente construite de Cavaillé-Coll. Compozitorul a fost felicitat de publicul distins și numeros. Franz Liszt, în onoarea căruia a fost organizat concertul, l-a felicitat călduros pe*

[25] Ibid., p. 34.
[26] Vierne, Louis, *Mes Souvenirs*, p. 43.

domnul Franck pentru muzica sa ce aspiră spre idealuri înalte și pentru interpretarea excelentă.”[27]

Odată cu ascensiunea sa ca organist, Franck a început să compună mai mult. Deși a avut deja câteva compoziții pe care le prezentase publicului, marea majoritate a lucrărilor sale au fost compuse în a doua jumătate a vieții.

Arta componistică

Între anii 1870-1871 a avut loc războiul franco-prusian, perioadă în care Franck a pierdut o mare parte dintre elevii săi, iar veniturile sale de la Sainte-Clotilde au fost diminuate. Familia Franck a ajuns într-o situație financiară precară, care a fost agravată și de faptul că o perioadă de timp au găzduit în apartamentul lor câțiva prieteni care au rămas pe drumuri.[28] Pentru prima dată în viață, Franck avea mai mult timp liber pentru a compune, astfel începând să schițeze una dintre cele mai importante lucrări pentru cor și orchestră intitulată *Les Béatitudes*.

În 1871 Franck a avut ocazia să cânte cel de-al doilea dintre cele trei triouri publicate în tinerețe intitulat *Trio de salon*, la primul concert al *Societății Naționale de Concerte* al cărui membru fondator a fost alături de Camille Saint-Saëns, Henri Duparc, Jules Massenet, Gabriel Fauré și alți muzicieni recunoscuți ai momentului. Această societate avea ca scop promovarea muzicii franceze, și în special a lucrărilor aparținând compozitorilor contemporani, sub *motto*-ul *Ars Gallica*[29].

Prima audiție a lucrării *Rédemption*, poem simfonic pentru mezzo-soprană, cor mixt și orchestră, a avut loc la data de 10 aprilie 1873 în cadrul unui concert de muzică sacră organizat de *Concert National*. Pregătirile pentru concert s-au dovedit a fi anevoioase din cauza greșelilor din partiturile copiate pentru instrumentiști și din cauza soliștilor și ai membrilor orchestrei care erau reticenți față de muzica lui

---

[27] Vallas, Léon, *César Franck, Translated by Hubert Foss*, p. 127.
[28] R. J. Stove, *César Franck, His Life and Times*, p. 135.
[29] Vallas, Léon, *César Franck, Translated by Hubert Foss*, pp. 134-135.

Franck. Repetițiile dezastruoase s-au finalizat cu un concert pe măsură, publicul rămânând neimpresionat de creația compozitorului. După acest eșec Franck a revenit și a modificat complet partitura originală la recomandarea lui Vincent d'Indy și al lui Henri Duparc. A doua versiune a fost publicată în 1874 și a fost prezentată în cadrul unui concert organizat de *Societatea Națională de Concerte*, însă din nou fără succes[30].

Următoarea compoziție semnificativă intitulată *Les Eolides,* a fost compusă în vara anului 1875. Acest poem simfonic inspirat dintr-o poezie de Leconte de Lisle dedicată lui Aeolus[31], a fost prezentat cu succes în anul 1876, iar mai apoi în 1877, într-un concert organizat de *Societatea Națională de Concerte*[32].

În 1879, după zece ani de lucru, Franck a finalizat partitura uneia dintre cele mai importante creații ale sale, *Les Béatitudes*, un oratoriu structurat în opt părți, inspirat din *Predica de pe munte* după *Evanghelia Sfântului Matei*. Cele opt părți tratează câte o pereche de caractere umane contrastante: cel puternic și cel slab, cel drept și cel nedrept, cel crunt și cel altruist etc. Fiecare parte se încheie cu cuvintele lui Iisus Hristos, ceea ce conferă unitate întregii lucrări. Oratoriul a fost cântat o singură dată în timpul vieții compozitorului, evenimentul având loc la data de 20 februarie 1879 în apartamentul lui Franck, cu un cor și soliști alcătuit din studenți și prieteni, reducția părții orchestrale fiind cântată la pian de Vincent d'Indy. Prima audiție a întregii lucrări a avut loc la trei ani după moartea compozitorului într-unul dintre concertele organizate la *Sale de la Châtelet*[33].

După finalizarea marelui proiect *Les Béatitudes*, Franck a revenit la muzica camerală, compunând un *Cvintet pentru două viori, violă, violoncel și pian* (1880). Lucrarea, având o structură ciclică a fost interpretată cu succes de mai multe ori în cadrul concertelor organizate de *Societatea*

---

[30] Ibid., p. 142.

[31] Aeolus, în limba română Eol, este zeul vântului în mitologia greacă.

[32] R. J. Stove, *César Franck, His Life and Times*, p. 177.

[33] Ibid., pp. 216-217.

Națională de Concerte[34]. Au urmat apoi un nou oratoriu intitulat *Rébecca*[35] ce prelucrează povestea personajului biblic Rebeca din *Vechiul Testament* și un poem simfonic cu titlul *Le Chasseur maudit* inspirat din poezia *Der wilde Jäger*[36] de Gottfried August Bürger. Subiectul poeziei – povestea contelui damnat care fuge de diavol – reprezintă o noutate în repertoriul lui Franck, care până în acel moment se inspira doar din scene biblice sau cu tematică religioasă. Muzica este în perfectă concordanță cu textul, compozitorul parafrazând în mod ingenios imaginile poetice. Încurajat de succesul acestei lucrări, următoarea compoziție a lui Franck a fost tot un poem simfonic, de această dată inspirată din poezia lui Victor Hugo, *Les Djinns*. Lucrarea concepută pentru pian și orchestră a fost finalizată în 1884 în timpul unei vacanțe petrecute cu familia la Quincy. După această scurtă cochetare cu instrumentul copilăriei, Franck a hotărât să dedice încă o lucrare pianului. Structura lucrării intitulate *Preludiu, coral și fugă*[37] a fost influențată de preludiile și fugile lui Johann Sebastian Bach. Între cele două părți convenționale Franck a hotărât să introducă și o secțiune centrală, un coral. Lucrarea îmbină structura germană cu gândirea ciclică franceză și este pătrunsă de simfonismul care încet-încet avea să devină însemnul distinctiv al compozițiilor lui César Franck. La sfârșitul aceluiași an a luat naștere *Psalmul CL* pentru orchestră, cor și orgă cu ocazia inaugurării orgii de la *Institutul Național pentru Tineri cu Deficiențe de Vedere din Paris* unde Franck era activ ca profesor și președinte al juriului de examinare[38].

În 1885 Franck a finalizat opera *Hulda,* o nouă încercare a compozitorului în domeniul muzicii de operă după eșecul suferit în tinerețe cu opera *Valetul de fermă*. Conform surselor biografice, cea care l-a împins mereu pe Franck să compună o operă a fost soția acestuia, ale cărei gusturi muzicale erau orientate spre un stil convențional care putea fi

---

[34] Vallas, Léon, *César Franck, Translated by Hubert Foss*, p. 168.

[35] R. J. Stove, *César Franck, His Life and Times*, p. 234.

[36] Ibid., pp. 239-240.

[37] Ibid., p. 183.

[38] Ibid., p. 182.

asimilat cu ușurință de public. În ciuda așteptărilor soției, opera *Hulda* nu a avut un succes răsunător. Acest lucru este de înțeles din moment ce Franck nu avea experiență aproape deloc în domeniul muzicii de operă. Directorul *Operei din Paris* a refuzat punerea în scenă a lucrării, motivând că subiectul nu este unul adecvat. Totuși, câteva fragmente din lucrare au fost prezentate publicului la concertele organizate de *Societatea Națională de Concerte.* După moartea compozitorului, opera a fost pusă în scenă de două ori, odată la Monte-Carlo în 1894, iar mai apoi la Teatrul Regal din Haga în 1895[39].

În toamna anului 1885 au fost finalizate *Variațiunile simfonice* pentru pian și orchestră, a cărei primă audiție a avut loc la data de 1 mai 1886. Structurată în trei secțiuni, lucrarea prelucrează două teme contrastante, culminând într-o secțiune finală unde una dintre cele două teme domină peisajul sonor[40].

Sonata pentru vioară dedicată faimosului violonist Eugène Ysaÿe a fost finalizată în 1886. Prima audiție a avut loc la Bruxelles la un festival organizat în onoarea lui Franck, în interpretarea lui Ysaÿe și al pianistei Marie-Léontine Bordes-Pène, unde foștii compatrioți ai compozitorului au primit cu mare entuziasm noua lucrare. Sonata este structurată în patru părți astfel: *allegro* - formă de sonată; *allegro* - prelucrează două teme distincte; *recitativo, quasi fantasia* - o parte cu construcție liberă; *allegretto poco mosso* - parte finală ce se prezintă sub forma unui *canon*[41].

În 1887 a apărut o altă lucrare pentru pian solo purtând titlul *Preludiu, Arie și Final*. Deși la prima vedere pare a fi similară cu lucrarea *Preludiu, Coral și Fugă,* aceasta este mai degrabă o sonată într-o singură parte, cu structură ciclică, influențată de muzica lui Beethoven și Liszt. Prima audiție a avut loc la data de 12 mai 1888, în interpretarea pianistei Bordes-Pène, căreia i-a fost dedicată[42].

---

[39] d'Indy, Vincent, *César Franck, Traducere din limba franceză de Bogdan Moroianu*, pp. 111-112.
[40] Vallas, Léon, *César Franck, Translated by Hubert Foss*, pp. 190-191.
[41] Ibid., p. 195.
[42] R. J. Stove, *César Franck, His Life and Times*, p. 267.

Ca urmare a unei serii de discuții în familie, Franck a hotărât, sau mai bine spus a fost convins să compună un nou poem muzical, de această dată pe un subiect din mitologia greacă. Lucrarea intitulată *Psyché,* compusă în 1886, este o simfonie a dragostei structurată în trei părți, care ne prezintă un limbaj muzical facil, susținut de o orchestrație lejeră. Deși era un om religios care omitea subiectele erotice, în această lucrare a reușit să îmbine elementele în așa fel încât nimic să nu pară banal sau trivial[43].

Simfonia în re minor, poate cea mai populară lucrare a compozitorului, a fost finalizată în 1888. Spre deosebire de poemele simfonice care au fost compuse sub semnul muzicii programatice, această lucrare este o simfonie clasică cu structură ciclică. Iată cum relata despre simfonie compozitorul însuși, într-o discuție cu fostul său student, Pierre de Bréville: *„Lucrarea este o simfonie clasică. La sfârșitul primei părți este o recapitulare, ca și în orice altă simfonie, cu scopul de a stabili temele principale, dar într-o tonalitate diferită. După aceea urmează un andante și un scherzo. Scopul meu a fost să le construiesc în așa fel încât fiecare timp din andante să fie la fel de lung ca și o măsură din scherzo, pentru ca după finalizarea celor două secțiuni să le pot suprapune. Am reușit să rezolv această problemă cu bine. Finalul, ca și în cazul Simfoniei a 9-a de Beethoven, readuce temele principale, dar în cazul lucrării mele nu revin asemenea unor citate. Am adoptat un plan diferit, fiecare temă readusă jucând un rol complet nou în contextul muzical. Cred că este o idee reușită care îți va fi pe plac."*[44] Precum toate celelalte lucrări compuse de Franck, *Simfonia în re minor* a produs păreri contradictorii în rândul criticilor, unii fiind exaltați de inventivitatea compozitorului, în timp ce alții erau complet dezamăgiți de limbajul muzical sever. Camille Bellaigue, criticul muzical de la revista *Revue des Deux Mondes* scria următoarele într-un articol publicat la data de 15 martie 1889: *„Oh, ce muzică aridă, greoaie, fără pic de grație, fără șarm, fără un zâmbet!"*[45]

---

[43] Vallas, Léon, *César Franck, Translated by Hubert Foss*, pp. 204-205.
[44] Vallas, Léon, *César Franck, Translated by Hubert Foss*, p. 213.
[45] Ibid., p. 215.

În 1888 Franck a fost convins din nou de fiul său Georges, să compună încă o operă, de această dată pe un subiect istoric francez. Astfel a luat naștere opera *Ghiselle*, care nu a avut nici ea parte de un succes mai mare decât celelalte două opere[46]. Tot în această perioadă, un alt proiect al compozitorului era în derulare și anume *Cvartetul de coarde*. Lucrarea pătrunsă de o influență beethoveniană evidentă, a fost cântată în primă audiție în cadrul unui concert organizat de *Societatea Națională de Concerte*[47].

În mai 1890, Franck a fost victima unui accident, fiind lovit în piept. După o scurtă perioadă de recuperare, acesta a putut să-și reia activitățile de zi cu zi, participând la examenul final de orgă. Vacanța de vară a petrecut-o la Nemours, unde a compus primul dintre cele *Trei Corale* pentru orgă și volumul de lucrări pentru orgă sau armoniu intitulat *L'Organiste*. După finalizarea ultimelor două corale, Franck a prezentat cele trei lucrări studenților săi în cadrul unei serate muzicale organizate la el acasă[48]. Din păcate, sănătatea care i se deteriora în mod alarmant, nu i-a mai permis să cânte coralele la orga de la Sainte-Clotilde. În octombrie, o simplă răceală ce s-a transformat apoi în pneumonie, l-a obligat să renunțe la orice activitate.

Franck a murit la data de 8 noiembrie 1890 și a fost înmormântat la *Cimitirul Montrogue* de unde a fost exhumat în 1891 pentru a fi reînmormântat la *Cimitirul Montparnasse*, locul de veci al marilor personalități franceze.

Compozitorul Franck a ajuns la maturitate abia în ultimii zece ani de viață, perioadă în care a compus cea mai mare parte a opusului său dominat de o melodicitate caracteristică, inconfundabilă. Franck nu a fost niciodată preocupat de crearea unor forme muzicale noi, mulțumindu-se cu utilizarea formelor clasice precum sonata, liedul sau preludiul și fuga, pe care le-a îmbogățit și le-a extins prin diverse tehnici de compoziție. Nu se știe dacă structura ciclică a majorității lucrărilor sale este una voită sau mai degrabă izvorâtă din improvizația la orgă, unde temele și motivele

---

[46] R. J. Stove, *César Franck, His Life and Times*, p. 274.
[47] Ibid., p. 275.
[48] Vallas, Léon, *César Franck, Translated by Hubert Foss*, p. 234.

principale revin mereu. Franck era un organist și un improvizator excelent, iar influențele acestui instrument se resimt și în toate lucrările sale, mai ales în cele orchestrale. Avea tendința să trateze orchestra asemenea orgii. Avea un simț deosebit al tonalității, modulația și cromatizarea fiind uneltele pe care le folosea cel mai des în desfășurarea discursului muzical. Iată ce afirmă Vincent d'Indy: *„în muzica lui totul cântă și cântă neîntrerupt."* Această cursivitate a liniilor melodice, a diferitelor nuanțe timbrale este susținută de o ritmicitate simplă, foarte rar întreruptă de ritmuri complicate.

Urmărind cariera lui César Franck, atât cea de organist cât și cea de compozitor și profesor, putem observa că acesta a primit o parte din recunoașterea meritată la o vârstă destul de înaintată. Părerile au fost mereu împărțite în ceea ce privește muzica lui, publicul francez obișnuit cu o muzică mai lejeră, șarmantă, fiind deseori reticent față de muzica cerebrală a acestuia. Odată cu dezvoltarea carierei de compozitor s-a format o grupare de susținători denumită *Les Franckistes*, alcătuită în mare parte din studenții și prietenii compozitorului care apărau cu ardoare muzica idolului lor de atacurile criticilor. Membrii acestei grupări doreau să insufle muzicii franceze, în opinia lor mult prea superficială, o gândire mai profundă, introvertită, caracteristică muzicii compozitorilor germani precum Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Richard Wagner sau Robert Schumann[49]. Cel care urma să îndeplinească acest ideal era César Franck. Prin originalitatea muzicii sale a reușit să contopească două lumi diametral opuse.

Profesorul

În anul 1872, prin împrejurări mai puțin cunoscute[50], César Franck a fost numit profesor titular la clasa de orgă de la *Conservatorul Național*

[49] Vallas, Léon, *César Franck, Translated by Hubert Foss*, pp. 191-192

[50] În biografia lui César Franck, Vincent d'Indy relatează astfel despre acest eveniment: *„În 1872, se produse în cariera maestrului un foarte ciudat incident: el a fost numit, nu se știe cum – și nici chiar el, atât de străin de orice intrigă, nu a știut-o mai puțin ca oricine – profesor de orgă la Conservator."* - d'Indy, Vincent, *César Franck, Traducere din limba franceză de Bogdan Moroianu*, p. 18.

din Paris, post pe care l-a păstrat timp de 19 ani. Aici el ținea trei cursuri a câte două ore pe săptămână, iar la examene solicita din partea studenților o lucrare cântată din memorie, acompanierea unui cânt gregorian cu tratarea temei mai întâi la bas, iar mai apoi la sopran, improvizația unei fugi și a unei lucrări în formă de sonată. Cursurile aveau loc într-o sală de examene, pe o orgă cu două manuale construită de Cavaillé-Coll din rămășițele unui instrument recuperat din capela de la Tuileries (Pentru descrierea orgii, vezi cap. 2.2.1. *Conservatorul Național din Paris*).

Cele șase ore de curs pe săptămână erau dedicate aproape în exclusivitate improvizației, deoarece Franck considera că studenții admiși la *Conservator* trebuiau să fie suficient de pregătiți tehnic pentru a interpreta orice lucrare. Această lipsă de interes față de literatura universală pentru orgă se reflecta și în repertoriul de concert al compozitorului, care număra doar zece lucrări propriu-zise, dintre care nouă erau compoziții proprii. Gabriel Pierné îl descrie pe profesorul Franck astfel: *„Când improvizai la orgă, în loc să te oprească să-ți spună eventualele observații, stătea lângă tine pe bancă, te ajuta cu câte o notă, apoi două, împingându-te încet-încet mai încolo, ocupându-ți mai apoi locul, improvizând pentru tine, învățându-te prin exemplul lui. Și ce exemple admirabile! Pentru a oferi astfel de lecții, trebuia să fii Massenet sau Franck."*[51] În ceea ce privește metodele de predare, Franck nu a folosit la clasa de orgă niciuna dintre metodele existente atunci la *Conservatorul din Paris*[52]. Studenții clasei de orgă nu erau foarte bine pregătiți din punct de vedere tehnic sau în privința manipulării registrelor și al jaluzelei de expresie:

Alte surse biografice indică faptul că cel care l-a recomandat pe Franck ar fi fost Théodore Dubois, care i-a fost coleg la Sainte-Clotilde - Vallas, Léon, *César Franck, Translated by Hubert Foss*, p. 138.

[51] Smith, Rollin, *Towards an Authentic Interpretation of the Organ Works of César Franck*, p.177.

[52] În acea vreme *Conservatorul din Paris* deținea următoarele metode: C.H. Rinck, *Praktische Orgelschule, op. 55*; Jacques Nicolas Lemmens, *Journal d'Orgue; Clément Loret, Course d'orgue et exercise journalier.* - Smith, Rollin, *Towards an Authentic Interpretation of the Organ Works of César Franck*, pp. 41- 42.

„Nu trebuia să ne facem griji pentru manipularea consolei: Franck acționa registrele, pedalele de combinații și jaluzeaua de expresie. Totul era simplificat, redus la sarcina de a cânta la manuale și la observarea stilului. Toate acestea explică de ce în afara lui Dallier, Marty, Mahaut și Letocart, niciunul dintre câștigătorii premiului întâi din clasa lui Franck nu era renumit pentru virtuozitate. Pentru a compensa, metoda maestrului a produs niște improvizatori excelenți. În acest domeniu, precum și în domeniul compoziției, metodele sale erau excelente."[53] Repertoriul abordat de studenți se limita la piesele necesare pentru examen, incluzând următoarele lucrări[54]:

1. Diferite lucrări de Johann Sebastian Bach
2. Părți de sonate de Felix Mendelssohn Bartholdy
3. Diferite lucrări de César Franck
4. Trei lucrări de Jacques Nicolas Lemmens
5. *Concertul în Sib major* de Georg Friedrich Haendel
6. *Canonul în Lab major* de Robert Schumann

Cursurile lui Franck erau deschise pentru toți. De multe ori studenții de la clasa de compoziție participau la sesiunile de improvizații oferite de Franck. Chiar și tânărul Debussy a fost prezent de câteva ori, însă acesta nu era mulțumit de modulațiile permanente solicitate de profesor[55]. Faptul că studenții de la compoziție frecventau cursurile lui Franck a dus la o serie de animozități între acesta și Jules Massenet, titularul clasei de compoziție. Este cunoscut faptul că Franck a încercat de două ori să preia clasa de compoziție, însă spre dezamăgirea lui nu a fost numit niciodată în această funcție. Pentru a compensa acest neajuns, a organizat cursuri de compoziție în particular, unde putea să-i primească pe cei care doreau să învețe de la el. Într-una dintre scrisorile lăsate în

---

[53] Smith, Rollin, *Louis Vierne,Organist of the Notre-Dame Cathedral,* p. 45.
[54] Ochse, Orpha, *Organists and Organ Playing in Nineteenth Century France and Belgium*, p. 155.
[55] Vallas, Léon, *César Franck, Translated by Hubert Foss*, p. 254.

urmă de Franck, datând din august 1876, aflăm despre sarcinile acestuia de la Conservator și despre relația tensionată cu ceilalți profesori: *„Anul acesta am fost foarte ocupat la Conservator, mai mult decât de obicei. Pentru început, a trebuit să primesc un număr mare de studenți, dintre care – băieți și fete, în total șapte la număr – fiecare a fost considerat pregătit pentru concursul final. În afară de aceasta, am fost rugat să pregătesc hârtiile pentru examenul de armonie și fugă și să fiu membru în juriul examinator. Am fost rugat să îndeplinesc aceeași funcție și în cazul examenului de contrapunct și fugă, un lucru complet diferit față de ceea ce fac eu la clasa de orgă, ale cărei membri au fost excepționali în acest an. Constat totuși că studenții mei sunt tratați cu o severitate neobișnuită și am senzația că există o animozitate direcționată spre mine în rândul corpului profesoral, ceea ce mă întristează foarte tare, mai ales că sunt convins că cei care sunt împotriva mea sunt prietenii mei. În ciuda acestui fapt, micul meu grup de studenți a câștigat un premiu doi (Samuel Rousseau), un proxime accessit, și două mențiuni. Ultimele trei premii au fost obținute de fete. (domnișoarele Renaud, Genty și Papot)"*[56]

John William Hinton (1849-1922), un student de-al lui Franck de origine britanică, amintește de trei maxime importante rostite de compozitor, referitoare la procesul de învățare.

> *„Nu încerca să faci foarte mult, ci caută mai degrabă să faci bine, chiar dacă asta înseamnă să faci mai puțin."*
>
> *„Să-mi prezinți rezultatul mai multor încercări despre care poți spune sincer că mai bine nu se poate."*
>
> *„Să nu crezi că vei învăța ceva din corecturile mele asupra unor greșeli de care ești conștient, decât dacă ai epuizat tu însuți toate posibilitățile pentru a le corecta."*[57]

[56] Ochse, Orpha, *Organists and Organ Playing in Nineteenth Century France and Belgium*, p. 158.
[57] Smith, Rollin, *Towards an Authentic Interpretation of the Organ Works of César Franck*, p. 43.

Din scrierile studenților lui Franck, aflăm că acesta era un profesor dedicat, răbdător și înțelegător. Cu toate acestea era foarte sever când venea vorba de efortul depus de studenți, solicitând seriozitate maximă din partea fiecăruia. Din scrierile lui Hinton putem să aflăm că Franck era iritat dacă studentul nu era bine pregătit: *„Alterațiile greșite în timpul interpretării îl enervau în mod special. Dar nu cred că îl deranja sunetul greșit în sine, ci mai degrabă faptul că nu putea să înțeleagă cum interpretul (chiar și pentru o clipă) putea să uite tonalitatea în care se află, sau să piardă simțul armoniei – situațiile de acest fel erau pentru el de neconceput. În astfel de împrejurări obișnuia să strige și să se comporte ca un om turbat dacă greșeala era repetată de mai multe ori. Dar această furie era una inofensivă; niciodată nu folosea un ton personal sau sarcastic – mânia lui era îndreptată împotriva păcatului nu împotriva păcătosului."*[58] Metodele sale în domeniul compoziției erau liberale, permițând fiecărui student să-și aleagă genul de muzică pe care îl preferă. În ciuda faptului că în domeniul repertoriului organistic metodele sale lăsau de dorit[59], probabil și din cauza faptului că el însuși a învățat în mod autodidact, Franck a reușit să producă o serie de improvizatori foarte buni precum Charles Tournemire, Louis Vierne, Adolphe Marty sau Albert Mahaut.

În afara *Conservatorului*, Franck a predat orga la *Institutul Național pentru Tineri cu Deficiențe de Vedere din Paris*, căruia i-a dedicat și *Psalmul CL*[60]. Pentru elevii acestei instituții a publicat în alfabetul *Braille* o ediție cu aplicații de degetații ale lucrărilor de Johann Sebastian Bach.

---

[58] Smith, Rollin, *Towards an Authentic Interpretation of the Organ Works of César Franck*, p. 171.

[59] Franck nu punea mare accent pe studierea literaturii universale pentru orgă, considerând că fiecare student care este admis la *Conservatorul Național* trebuie să fie capabil să interpreteze lucrările lui Johann Sebastian Bach sau ale lui Felix Mendelssohn Bartholdy. Studentul său din Elveția Édouard Bopp relatează astfel: *„Nu-mi amintesc ca Franck să fi făcut vreodată vreo observație legată de interpretarea lucrărilor lui Bach sau Mendelssohn, sau referiri la tempi, stil, tehnică și registrație. El ne considera că noi ne cunoaștem propriile neajunsuri și credea că este inutil să ne atragă atenția asupra lor."*, în: Smith, Rollin, *Towards an Authentic Interpretation of the Organ Works of César Franck, The Complete Organ No. 6*, p. 42.

[60] Smith, Rollin, *Louis Vierne Organist of the Notre-Dame Cathedral*, p. 21.

Franck nu a lăsat în urmă nicio metodă de predare a instrumentului, singura lucrare care are și o latură didactică fiind volumul intitulat *L'Organiste* op. 41, volum care cuprinde lucrări scurte pentru uzul liturgic. Intenția compozitorului a fost să includă în acest volum câte șapte lucrări în toate tonalitățile care pot fi interpretate și de organiștii amatori. Din păcate nu a putut să finalizeze decât 59 de lucrări. Ele pot fi cântate atât pe orgă cât și pe armoniu.

Compozițiile pentru orgă

Aspecte interpretative generale

César Franck a lăsat în urmă puține lucrări dedicate instrumentului său preferat. Deși la începutul carierei de compozitor a cochetat cu orga compunând lucrări precum *Andantino en sol mineur* (1857), *Trois Antiennes* (1859) și *44 Petites Pièces* (1858-1863), cele mai valoroase lucrări dedicate acestui instrument au văzut lumina zilei în perioada de maturitate a compozitorului. Ele au fost incluse în trei cicluri de lucrări după cum urmează:

1. *Six Pièces, Op. 16-21* (1868) – Editura Maeyens-Couvreur
   Fantaisie en ut majeur – à son ami Monsieur Alexis Chauvet
   Grande Pièce Symphonique en fa dièse mineur – à Monsieur Charles-Valentin Alkan
   Prelude, fugue et variation en si mineuri – à son ami Monsieur C. Saint-Saëns
   Pastorale en mi majeur – à son ami Monsieur Aristide Cavaillé-Coll
   Prière en ut dièse mineur – à son maître Monsieur Benoist
   Final en si bémol majeur – à son ami Monsieur Lefébure-Wély

2. *Trois Pièces (1878)* – Editura Durand & Schonewerk
   Fantaisie en la majeur
   Cantabile en si majeur
   Pièce héroïque in si mineur

3. *Trois Chorals (1890)* – Editura A. Durand & Fils
Choral en mi majeur
Choral en si mineur
Choral en la mineur

În ultimul an de viață Franck a mai adăugat opusului său creațional un *Andantino* (1889), și culegerea pentru orgă sau armoniu *L'Organiste* (1889-1890).
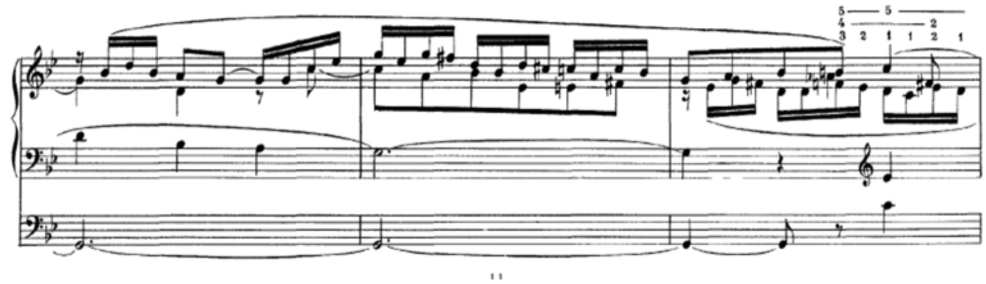
Pentru o abordare și o cunoaștere optimă a lucrărilor lui Franck este necesară parcurgerea unor aspecte de ordin tehnic și interpretativ precum articulația, frazarea, registrația și dinamica.

Articulația

În ceea ce privește articulația, muzica lui Franck trebuie mereu cântată în *legato*, chiar dacă în partitură nu apar semnele convenționale care indică acest lucru. De la această regulă sunt exceptate situațiile în care compozitorul indică un alt tip de articulație în partitură, cum ar fi *staccato*-ul sau *tenuto*-ul. Este bine cunoscut faptul că în acea perioadă *legato*-ul era - după cum spunea și Alexandre Guilmant – *„adevărata manieră"*[61] de a cânta la orgă. În partiturile lui Franck găsim de multe ori indicații referitoare la cântatul legat, precum *sempre legato*, *sempre cantando* sau *trés lié*. Pentru realizarea acestui *legato absolut*, este necesară utilizarea unor artificii tehnice specifice precum substituția degetelor, alunecarea de la o clapă la alta și schimbul mut. Exersarea acestor elemente tehnice este indispensabilă cu atât mai mult cu cât Franck, având mâinile foarte mari, nu s-a sfiit să noteze în partitură pasaje de none sau decime, ceea ce pentru un organist cu mâini de dimensiuni normale provoacă dificultăți mari în execuție. Franck nu a fost foarte generos în ceea ce privește notația degetațiilor în partituri, în manuscrisele lucrărilor sale putând fi găsite doar trei pasaje dificile prevăzute cu astfel de aplicații. O astfel de situație ar fi următoarea:

---

[61] Guilmant, Alexandre, *La Musique d'orgue, Encyclopedie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire, Deuxième Partie*, p. 1157.



***Img. 13:** César Franck,* Choral no. 1, *măs. 172-174*[62]
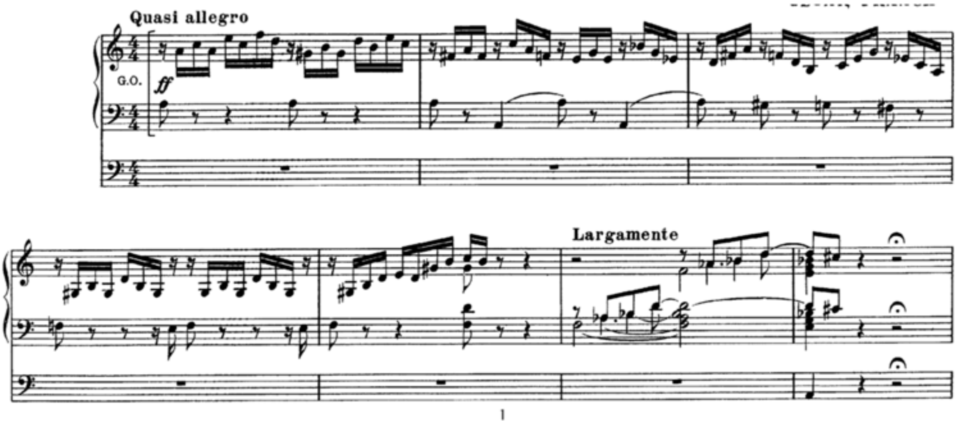
În muzica lui Franck întâlnim ***încă*** un element caracteristic muzicii romantice franceze denumit *note commune,* ceea ce înseamnă că două note similare care apar consecutiv la două voci diferite nu trebuie atacate din nou, ele fiind tratate asemenea unui *legato* ritmic. Și acest artificiu contribuie la realizarea *legato*-ului etanș. Tot ce este valabil în cazul cântatului la manuale este valabil și pentru cântatul la pedalier. Deși Franck nu a notat aplicații de pedalier în partituri, pentru o execuție corectă trebuie folosit atât vârful piciorului cât și călcâiul, în unele cazuri fiind necesare alunecări sau schimburi mute. De multe ori, piciorul drept trebuie să manevreze jaluzeaua de expresie pentru efectuarea gesturilor dinamice, astfel încât piciorul stâng este nevoit să preia notele care în mod normal ar trebui cântate cu piciorul drept, fără a întrerupe în mod evident linia melodică. Pentru obținerea unei articulații ideale interpretării muzicii lui Franck este necesară găsirea unei degetații cât mai comode, cu aplicarea căreia să se exerseze un timp mai îndelungat secțiunile dificile. În unele cazuri se poate recurge la soluții precum preluarea notelor de la o mână la alta, transpunerea cu o octavă mai sus sau mai jos, sau chiar la cântatul pe două manuale diferite cu aceeași mână. Pentru rezolvarea acestor dificultăți tehnice este nevoie de o poziție cât mai relaxată a corpului, respectiv a mâinilor și a picioarelor, care trebuie să fie mereu în contact cu clapele și cu pedalele. Doar în acest fel se poate ajunge la o execuție cursivă, lejeră, lipsită de gesturi bruște.

---

[62] http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/f/f0/IMSLP03934-Choral_No.1_in_E_Major_Franck.pdf

Frazarea, dinamica și registrația

Fiind în strânsă legătură, frazarea, dinamica și registrația trebuie tratate simultan. O frază muzicală nu poate exista fără dinamică, așa cum nici elementele dinamice nu pot fi realizate corespunzător fără o registrație adecvată. În lucrările lui Franck domină frazele muzicale lungi susținute de gesturi dinamice (*crescendo, decrescendo*), motiv pentru care instrumentele fără jaluzea expresivă nu sunt adecvate interpretării lor. Compozițiile lui Franck nu lasă prea mult loc interpretărilor, în sensul că intențiile agogice și dinamice ale compozitorului sunt notate în partitură, iar limbajul muzical este unul foarte sugestiv. Încheierile sunt de regulă lărgite cu ajutorul unor *ritardandi* urmate de o coroană. Pe de altă parte există și situații în care linia melodică se finalizează brusc, lăsând ascultătorul în tensiune. În lucrările lui Franck pauza și coroana sunt elemente care poartă o încărcătură dramatică importantă, ele contribuind fie la acumularea unor tensiuni, fie la detensionarea muzicii. Un bun exemplu ar fi debutul *Coralului nr. 3 în la minor*, unde după o scurtă frază tensionată urmează o mică intervenție de liniștire, și o lungă pauză prevăzută cu coroană care prevestește o nouă secțiune zbuciumată (Img. 14):



Img. 14: *César Franck,* Choral no. 3, *măs. 1-7*[63]

[63] http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/89/IMSLP03936-Choral_No.3_in_A_Minor_Franck.pdf

Toate registrațiile originale ale lui Franck au fost alese pe baza dispoziției instrumentului de la Sainte-Clotilde, păstrat și azi, dar modificat în decursul timpului de urmașii compozitorului. Pe vremea lui Franck, dispoziția instrumentului era următoarea[64]:

I. Grande-Orgue	***II. Positif***	***III. Récit expressif***	***Pédale***
Montre 16	*Bourdon 16*	*Flûte harmonique 8*	*Quintaton 32*
Bourdon 16	*Montre 8*	*Bourdon 8*	*Contrebasse16*
Montre 8	*Flûte harmonique 8*	*Viole de gambe 8*	*Flûte 8*
Flûte harmonique 8	*Bourdon 8*	*Voix céleste 8*	*Octave 4*
Bourdon 8	*Salicional 8*	*Flûte octaviante 4*	*Bombarde 16*
Viole de gambe 8	*Viole de Gambe 8*	*Octavin 2*	*Basson 16*
Prestant 4	*Prestant 4*	*Trompette 8*	*Trompette 8*
Octave 4	*Flûte octaviante 4*	*Basson-hautbois 8*	*Clairon 4*
Quinte 3	*Quinte 3*	*Voix humaine 8*	
Doublette 2	*Doublette 2*	*Clairon 4*	
Plein jeu VII	*Plein jeu harmonique III-VI*		
Bombarde 16	*Trompette 8*		
Trompette 8	*Cromorne 8*		
Clairon 4	*Clairon 4*		

Pédales de Combinasion

Effets d'orage	*Octaves graves Grand-Orgue*	*Anches Récit*
Tirasse du Grand-Orgue	*Octaves graves Positif*	*Positif au Grand-Orgue*
Tirasse du Positif	*Octaves graves Récit au Positif*	*Récit au Positif*
Anches Pédale	*Anches du Grand-Orgue*	*Tremblant du Récit*
Octaves graves Grand-Orgue	*Anches du Positif*	*Expression du Récit*

Din tabelul de mai sus se poate observa că orga de la Sainte-Clotilde era un instrument de dimensiuni medii, având sonoritatea orchestrală specifică orgilor construite de Aristide Cavaillé-Coll. Niciun alt compozitor de până atunci nu a putut să exploateze mai eficient resursele sonore ale orgii simfonice. În biografia dedicată lui César Franck, John

[64] Schweitzer, Albert, *Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst*, p. 49.

Hinton formulează astfel: *„…sobru…fără intenția de a atrage atenția publicului. Deși resursele instrumentului modern nu erau neglijate de el, este o certitudine că frumusețea structurii și combinația ideilor muzicale erau mai importante pentru el decât varietatea nuanțelor.”*[65]



Img. 15: *Consola originală a orgii Cavaillé-Coll de la Biserica Sainte-Clotilde din Paris*[66]

În majoritatea lucrărilor pentru orgă registrația de bază indicată de Franck este o combinație între registrele de fond de 8 și registrul de oboi de pe manualul al treilea, cu jaluzeaua expresivă închisă și manualele cuplate. Această registrație produce o sonoritate orchestrală care poate fi nuanțată foarte frumos prin deschiderea și închiderea jaluzelei expresive. La orgile construite de Cavaillé-Coll, utilizarea jaluzelei expresive produce un efect puternic de *crescendo* sau *decrescendo*, iar organistul nu este nevoit să adauge sau să scoată în permanență registre pentru nuanțarea muzicii. *Crescendo*-ul poate fi realizat treptat, iar la final, *tutti*-ul orchestral se poate obține prin simpla adăugare a grupului de ancii, care la rândul lui poate fi acționat prin apăsarea unei singure pedale denumită

[65] Smith, Rollin, *Toward an Authentic Interpretation of the Organ Works of César Franck*¸ p. 27.
[66] http://www.orgue-clotilde-paris.info/uk/le-grand-orgue/lorgue-de-cesar-franck/index.php

Appèl des Anches. În ceea ce privește liniile melodice solistice, Franck obișnuia să indice registrul de trompetă de pe manualul al treilea, care în cazul orgii de Sainte-Clotilde avea o sonoritate aparte. Registrația cu *Voix humaine* sau cu *Voix cèleste* apare de asemenea destul de frecvent în partiturile sale alături de tremulant, o combinație care produce o sonoritate eterică. În cazul secțiunilor în *forte*, acesta indica toate registrele de fond și anciile de 16′, 8′ și 4′. Registrațiile sale sunt oarecum tipizate, simple, fără sonorități stridente care ar putea deranja desfășurarea liniilor muzicale. Tocmai datorită acestei simplități este atât de greu de adaptat o lucrare franckiană pe un alt tip de instrument. În asemenea situații organistul este pus în situația dificilă de a alege o registrație care să semene cu cea indicată de Franck, de cele mai multe ori realizând gesturile dinamice indicate în partitură prin adăugarea sau scoaterea succesivă a unor registre. Această practică este cât se poate de eronată deoarece orice intrare evidentă de registre poate distruge o linie melodică construită unitar până în acel moment. Iată cum descrie Charles Tournemire felul în care Franck utiliza resursele orgii: *„Modul de registrare a compozitorului celor Trei Corale era foarte creativ; folosea manualul Positif cuplat cu manualul Récit foarte des. Prin intermediul jaluzelei expresive, a registrelor de fond de pe manualul Récit, a Oboiului și a Trompetei armonice, cuplate la unison și la sub-octavă cu registrul Bourdon 16 de pe manualul Positif, obținea efectul unui Récit cu o sonoritate plină: un efect care sub degetele lui era deseori dramatic. Nu exagera cu nuanța fff și cânta mai încet la sfârșitul misei. Folosea registrele de fond ale manualelor cuplate pentru susținerea armoniilor somptuoase. Dacă dorea să consolideze sonoritatea, atunci adăuga subtil mixturile sau anciile în așa fel încât să nu deranjeze limpezimea sunetului ci să-l umple cu grandoare. Când folosea un registru solistic, de obicei clarinetul[67] de pe manualul Positif sau trompeta armonică de pe manualul Récit, ne puteam aștepta la un contrapunct interesant pe celălalt manual. Registrul de clarinet pe care îl utiliza frecvent, mai mult ca sigur datorită frumuseții timbrului acestuia, era mereu acompaniat de registrele de fond și trompetă de pe manualul Récit.*

[67] Când vorbește despre clarinet, Tournemire se referă de fapt la registrul *Cromorne* de pe manualul *Positif*, orga de la Sainte-Clotilde nefiind prevăzută cu registru de clarinet.

[…] Nu abuza niciodată de registrul Voix humaine, folosindu-l cu gust împreună cu Gamba și Voix céleste, cuplat la registrul Bourdon 16 de pe manualul Positif. Îl atrăgeau efectele profunde. Gândurile lui serioase și introvertite căutau mereu sonorități bogate. Foarte rar se lăsa inspirat de registrul Flûte harmonique sau de octavele superioare ale registrului Bourdon 8."[68] Strânsa legătură dintre intențiile coloristice ale lui Franck și muzica acestuia constituie azi o problemă *internațională*. Cine nu cântă pe un instrument Cavaillé-Coll, este nevoit să recurgă la diverse compromisuri pentru reda cât mai fidel această muzică.

Tempoul

Problematica tempoului este una aparte în interpretarea lucrărilor lui Franck. Adolphe Marty, studentul lui Franck afirma următoarele: *„Nu avem idee cât de liber își cânta Franck propriile compoziții"*[69] Pe de altă parte, dacă altcineva îi interpreta lucrările, Franck nu era de acord cu un *rubato* excesiv: *„În tempo! Poruncea el cu o voce hotărâtă acelora care, dorind să facă ceea ce trebuie, încercau să-l imite interpretându-i lucrările mult prea liber."*[70] Organistul trebuie să fie mereu atent ca după o secțiune liberă să revină la tempoul inițial, pentru a păstra integritatea interpretării. Chiar dacă Franck nu a notat indicații metronomice pe partituri, un organist experimentat poate să aleagă un tempo potrivit după studierea amănunțită a conținutului muzical al lucrărilor. În acest proces se pot lua în considerare indicațiile oferite de urmașii lui Franck, Charles Tournemire (1870-1939), Marcel Dupré (1886-1971), André Marchal (1894-1980) și Jean Langlais (1907-1991). Iată de exemplu *tempo*-urile indicate de aceștia pentru interpretarea celor *Trei Corale*[71]:

---

[68] Smith, Rollin, *Toward an Authentic Interpretation of the Organ Works of César Franck*¸ pp. 27-28.
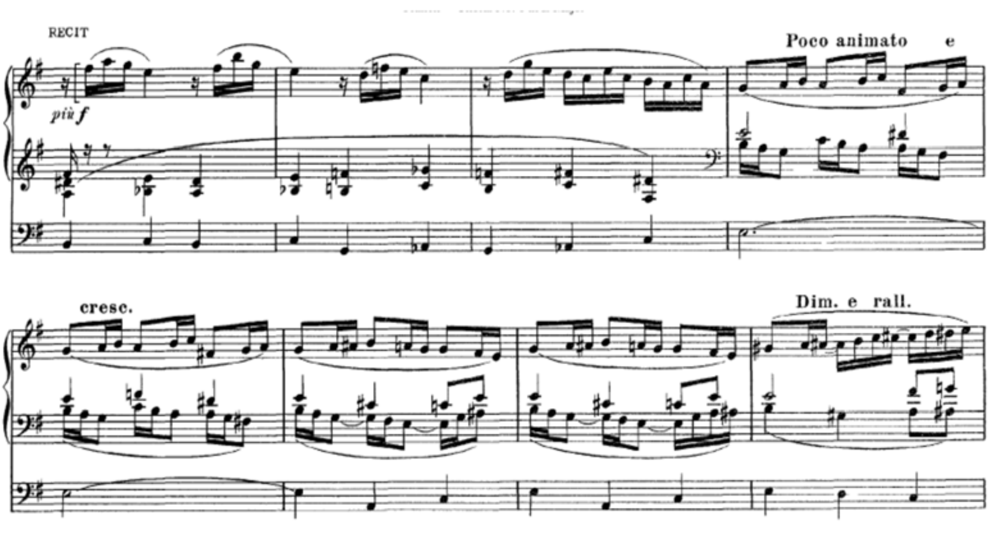
[69] Jaquet-Langlais, Marie-Louise, *The Organ Works of César Franck: A Survey of Editorial and Performance Problems, French Organ Music from the Revolution to Franck and Widor*, p. 170.

[70] Smith, Rollin, *Toward an Authentic Interpretation of the Organ Works of César Franck*¸ p. 181.

[71] Ibid.¸ p. 213.

Choral I (p = pătrime)	*Choral II*	*Choral III*
Tournemire p = 69	Tournemire p = 76	Tournemire p = 100
Dupré p = 56	Dupré p = 76	Dupré p = 100
Marchal p = 56	Marchal p = 60	Marchal p = 108
Langlais p = 63	Langlais p = 72	Langlais p = 108
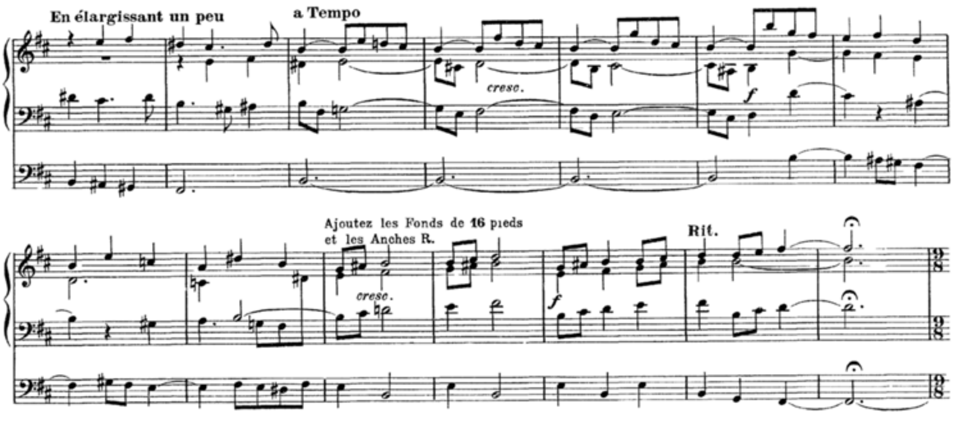
Un alt aspect specific lucrărilor lui Franck este faptul că agogica și dinamica merg de regulă mână-în-mână. Gesturile dinamice de *crescendo* sunt de obicei dublate de o intensificare a tempoului, în timp ce gesturile de *decrescendo* sunt însoțite de o rărire. Iată un astfel de exemplu pa care îl regăsim în cadrul *Coralului nr. 1* (Img. 16):



Img. 16: *César Franck,* Choral no. 1, *măs. 143-150*[72]
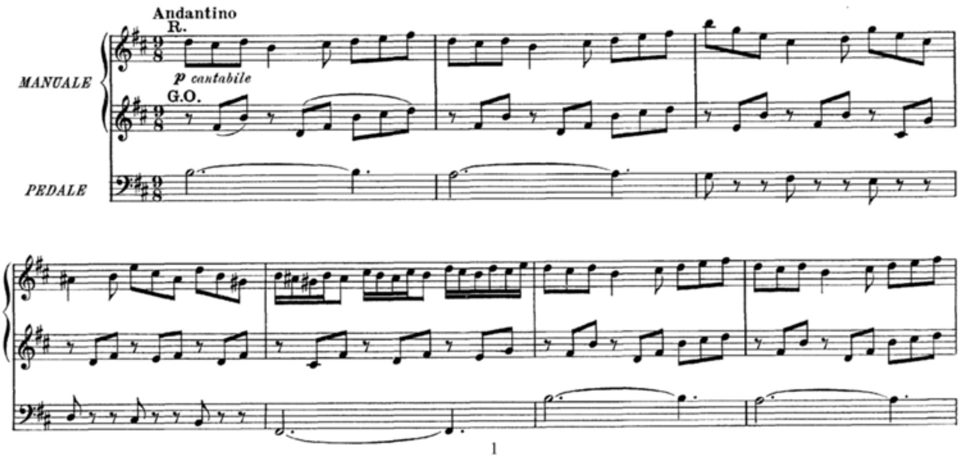
Există însă și situații în care compozitorul indică o rărire semnificativă alături de un *crescendo* amplu. O astfel de situație găsim la finalul fugii din lucrarea *Prelude, Fugue et Variation* (Img. 17):

[72] http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/f/fe/IMSLP03803-PreludeFetVariaFranck.pdf



Img. 17: *Franck, César,* Prelude, fugue et variation*, măs. 68-81*[73]

Pentru precipitarea sau liniștirea tempoului, Franck recurge uneori la repetarea aceluiași motiv muzical. O astfel de situație întâlnim în lucrarea *Prélude, fugue et variation*, unde primele patru măsuri, care repetă practic același motiv, poartă în sine un *accelerando* evident care se rezolvă în măsura 5 (Img. 18):



Img. 18: *César Franck,* Prélude, fugue et variation*, măs. 1-7*

[73] http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/f/fe/IMSLP03803-PreludeFetVariaFranck.pdf

Lucrările lui Franck trebuie interpretate liber, *„fără utilizarea metronomului”*[74], având permanent în vedere tempoul inițial indicat de compozitor și fluctuațiile apărute pe parcursul discursului muzical, evitând excesele agogice care duc la interpretări eronate.

Grande pièce symphonique - Prima lucrare reprezentativă a genului de simfonie pentru orgă

După o studiere amănunțită a lucrărilor lui César Franck se poate observa că acestea au luat naștere sub semnul simfonismului caracteristic muzicii romantice din secolul al 19-lea. Conform afirmațiilor lui Norbert Dufourcq, Franck era un deschizător de drumuri prin abordarea noului stil simfonic: *„Creativ fiind, César Franck a introdus orga pe un teren neexplorat până acum. Prin intermediul lui, muzica simfonică este introdusă în sfera bisericii; o concepție complet nouă caracterizată de un limbaj mai colorat, mai bogat din punct de vedere armonic, o legătură intimă între interpret și compozitor, opera devine acum o oglindă ce reflectă bucuria, tristețea și exaltarea muzicianului*.”[75] Un loc aparte în opera dedicată orgii a lui Franck îl ocupă *Grande pièce symphonique*¸ prima lucrare aparținând genului de simfonie pentru orgă.

Dedicată lui Charles-Valentin Alkan (1813-1888), *Grande pièce symphonique* a fost compusă în anul 1863, fiind publicată ca a doua lucrare din ciclul *Six pièces* în anul 1868. Prima audiție a avut loc la Sainte-Clotilde la data de 17 noiembrie 1864 în interpretarea compozitorului.

În ceea ce privește geneza lucrării, unele surse bibliografice fac o paralelă între creația lui Franck și cea al lui Franz Liszt *Fantasie und Fuge über den Choral Ad nos, ad salutarem undam* care a luat naștere în anul

[74] Jaquet-Langlais, Marie-Louise, *The Organ Works of César Franck: A Survey of Editorial and Performance Problems French Organ Music from the Revolution to Franck and Widor*, p. 172.
[75] Dufourcq, Norbert, *La musique d'orgue française de Jehan Titelouze a Jehan Alain*, p. 148.

1850[76]. Această teorie este însă puțin probabilă deoarece lucrarea lui Liszt a fost cântată pentru prima oară la Paris abia în anul 1878, într-un concert susținut de Camille Saint-Saëns la *Palatul Trocadéro*. O altă posibilă influență ar fi *Simfonia pentru pian solo* de Charles-Valentin Alkan, prima lucrare de acest gen dedicată pianului[77].

În ceea ce privește structura, părerile sunt împărțite în rândul celor care au elaborat analize dedicate acestei lucrări. De exemplu în biografia lui César Franck, Charles Tournemire scrie următoarele: *„Lucrarea Grande pièce symphonique este în fond o sonată; părțile sunt următoarele: Introducere și Allegro non troppo e maestoso – Andante, Allegro (asemenea unui scherzo), revenire la Andante – Câteva referiri la materialele tematice precedente și o concluzie amplă. Această lucrare poate fi considerată prima sonată romanică pentru orgă."*[78] Pe de altă parte, în cartea sa intitulată *Playing the Organ Works of César Franck*, Rollin Smith[79] atrage atenția asupra primei ediții ale lucrării publicate de Editura Maeyens-Couvreur, în care găsim o structură în patru părți indicată de barele duble îngroșate aplicate de compozitor:

1. *Andantino serioso – Allegro non troppo e maestoso*
2. *Andante – Allegro*
3. *Andante – Allegro non troppo e maestoso*
4. *Beaucoup plus largement* și fuga finală

---

[76] Smith, Rollin, *Playing the Organ Works of César Franck*¸ p. 80.
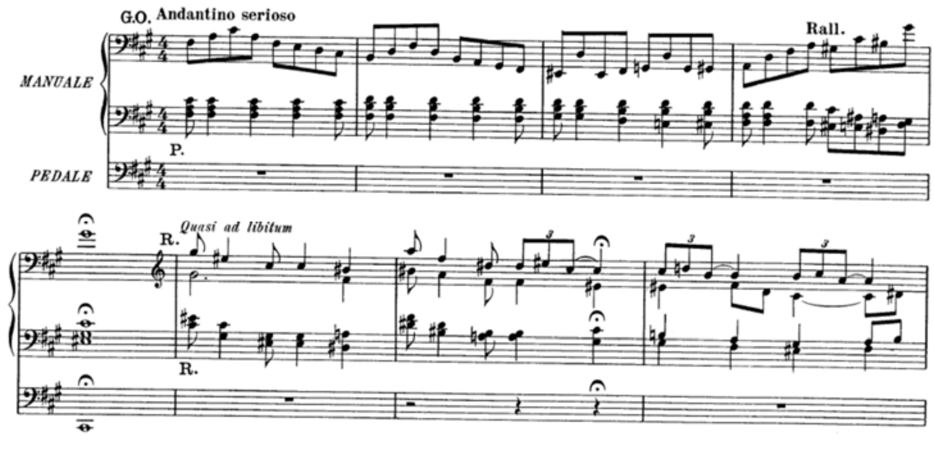
[77] În anul 1857, Charles-Valentin Alkan a publicat un volum intitulat *Studii în tonalități minore op. 39*, dintre care numerele 4, 5, 6 și 7 constituie o simfonie pentru pian. Smith, Rollin, *Playing the Organ Works of César Franck*¸ p. 81.

[78] Tournemire, Charles, *César Franck, Organ music – Smith, Rollin, Towards an Authentic Interpretation of the Organ Works of César Franck*, p. 85.

[79] Smith, Rollin, *Playing the Organ Works of César Franck*, p. 80.

Este interesant faptul că Franck pune bară dublă între secțiunea *Allegro* și cel de-al doilea *Andante*. În mod normal, la o primă privire, secțiunile *Andante-Allegro-Andante* constituie o parte unitară în formă de *lied* (A-B-A). În acest sens, logica lui Tournemire este mai plauzibilă, însă pentru a realiza o analiză corespunzătoare trebuie să avem în vedere în primul rând notațiile compozitorului. Deși compozitorul delimitează patru părți, cum ar fi în cazul unei simfonii, acesta evită să dea lucrării titlul de simfonie, optând pentru folosirea adjectivului *symphonique*. Termenul *symphonique* face referire atât la anvergura lucrării, cât și la abordarea orchestrală și structura ciclică.

Prima parte cuprinde secțiunea introductivă *Andantino serioso*, și *Allegro non troppo maestoso* în formă de sonată. În debutul lucrării ni se prezintă o primă temă. Linia solistică din prima frază a temei trebuie expusă pe manualul principal, în timp ce acompaniamentul de acorduri sincopate se cântă pe manualul pozitiv. Pentru evidențierea liniei solistice, Franck indică o registrație alcătuită din registrele de fond de pe toate manualele și oboiul de pe manualul *Récit*, manualele fiind cuplate. Această registrație are o sonoritate orchestrală, registrele de fond parafrazând partidele de cordari care acompaniază linia solistică expusă la oboi. Prima frază a temei se încheie pe un acord major de dominantă și este urmată de o a doua frază de tip coral, cu caracter concluziv (Img. 19). Din măsura a 10-a, tema este expusă din nou, fraza concluzivă fiind de această dată lărgită. Libertatea agogică este semnalată de compozitor de la primele măsuri ale lucrării, acesta notând în numeroase locuri indicații precum *rallentando*, *quasi ad libitum* și *a tempo*.



Img. 19: *César Franck*, Grande pièce symphonique*, măs. 1-8*[80]
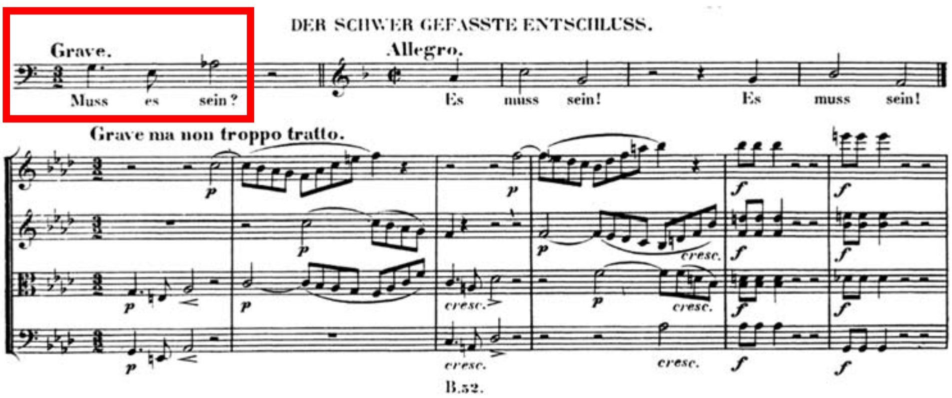
Din măsura 21 tema este transpusă la linia basului, iar mai apoi la tenor. În măsura 35 mâna dreaptă trece lângă cea stângă pe manualul *Grand Orgue*, adăugându-se registrele de 16′ și anciile de pe manualul *Récit*. Din acest moment lucrurile încep să se precipite, o primă culminație - realizată prin repetarea aceluiași motiv și efectuarea unui amplu *crescendo* - având loc în măsura 50. Lungimea acestei secțiuni introductive prevestește amploarea lucrării care o urmează. Din punct de vedere interpretativ, organistul nu întâmpină aici dificultăți, exceptând gesturile agogice care trebuie efectuate cu mare grijă, având mereu în vedere tempoul inițial indicat de compozitor. În ceea ce privește tempoul, indicațiile oferite de marii organiști francezi Tournemire, Dupré, Marchal și Langlais sunt foarte diferite[81]:

Tournemire p[82] = 69 Dupré p = 72 Marchal p = 76 Langlais p = 80-84
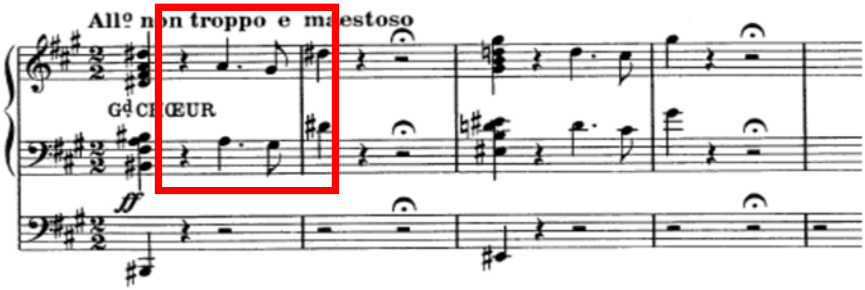
Trecerea la următoarea secțiune *Allegro non troppo e maestoso* este realizată printr-un *crescendo* amplu efectuat pe o pedală lungă. Compozitorul indică următoarele: *ajoutez successivement les jeux d'Anches*

[80] http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d5/IMSLP03781-Grandpiece.pdf
[81] Smith, Rollin, *Playing the Organ Works of César Franck*¸ p. 82.
[82] p=pătrime

à chaque clavier de façon à arriver graduellement au Grand-Choeur (Adăugați succesiv registrele de ancii în așa fel încât să se ajungă treptat la sonoritatea Grand-Choeur). Pe o orgă Cavaillé-Coll un astfel de *crescendo* este ușor de realizat, având în vedere că aceste instrumente sunt prevăzute cu pedale separate pentru acționarea grupurilor de ancii, denumite *Appèls*. Odată ajuns la nuanța *ff*, compozitorul ne prezintă pentru prima oară tema principală a lucrării (Img. 21) care prelucrează motivul *sorții* preluat din *Cvartetul de coarde op. 135* de Ludwig van Beethoven (Img. 20). Structura ciclică este realizată prin multipla reenunțare a temei principale și a celorlalte teme, în fiecare parte a lucrării.
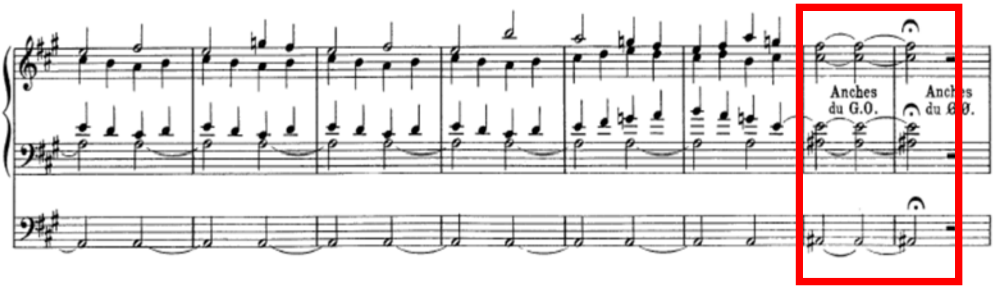


Img. 20: *Ludwig van Beethoven,* Cvartetul de coarde op. *135, Partea a 4-a, măs. 1-6*[83]

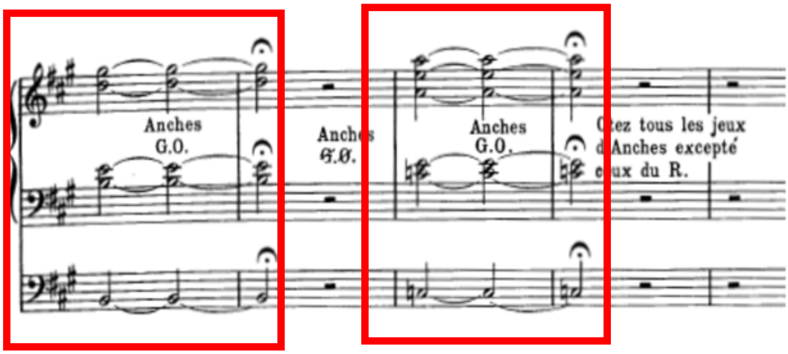


Img. 21: *César Franck,* Grande pièce symphonique, *Motivul sorții, măs. 60-63*

[83] http://sausage.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/7/78/IMSLP04770-Beethoven_String_Quartet_No.16_Dover.pdf

Tema principală apare prima dată neacompaniată la pedalier, iar mai apoi la celelalte voci succesiv, tensiunea canalizându-se printr-un *crescendo* într-o nouă apariție a temei, de această dată pe manualul principal, acompaniată de acorduri marcante, cântate în *non-legato*. Această scurtă secțiune în ritm de marș se finalizează brusc, fiind urmată de o succesiune de acorduri ce amintește de un coral. Între măsurile 165 și 170 putem observa o tehnică nouă de registrare prin acționarea bruscă a registrelor de ancii pe acorduri lungi, ce parafrazează intrarea partidei de suflători de alamă din orchestra simfonică (Img. 22).
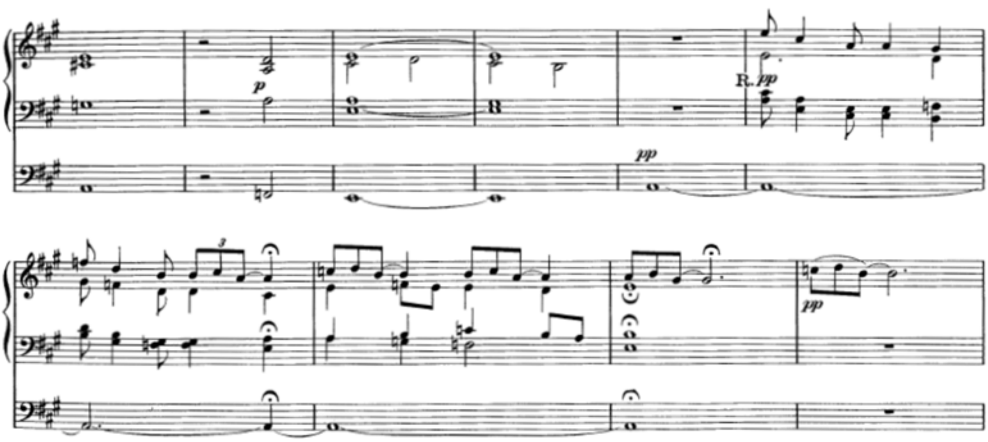




Img. 22: *César Franck,* Grande pièce symphonique*, măs. 158-170*[84]

În măsura 179 compozitorul readuce fraza *Quasi ad libitum* enunțată în secțiunea introductivă a lucrării, din care preia un motiv pe care mai apoi îl prelucrează într-o secțiune mișcată de triolete (Img. 23).

[84] http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/d/d5/IMSLP03781-Grandpiece.pdf



Img. 23: *César Franck,* Grande pièce symphonique*, măs. 174-183*[85]

Această secțiune de pasaje rapide de triolete este destul de dificilă din punct de vedere tehnic, cu atât mai mult cu cât în măsura 192 are loc o nouă intrare tematică care solicită atenție sporită din partea organistului. În măsura 216 tema apare la pedal, acompaniată de același pasaj de triolete la mâna dreaptă și o succesiune de terțe la mâna stângă. Muzica se desfășoară în nuanța de *pp,* cu mici *crescendi* efectuate cu pedala de expresie. Pentru a reda în mod optim intențiile compozitorului, este necesar ca interpretul să execute aceste pasaje foarte lejer, fără fluctuații de tempo. Prima parte se încheie cu un segment de tip coral și o ultimă incursiune a frazei *quasi ad libitum*, de această dată ușor variată.

Partea a doua debutează cu o secțiune în *Andante*, în tonalitatea *Si* major. Indicațiile metronomice ale celor patru organiști referitoare la acest *Andante* sunt următoarele[86]:

Tournemire p = 60 Dupré p = 60 Marchal p = 58 Langlais p = 48

[85] http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/d/d5/IMSLP03781-Grandpiece.pdf
[86] Smith, Rollin, *Playing the Organ Works of César Franck*¸ p. 89.
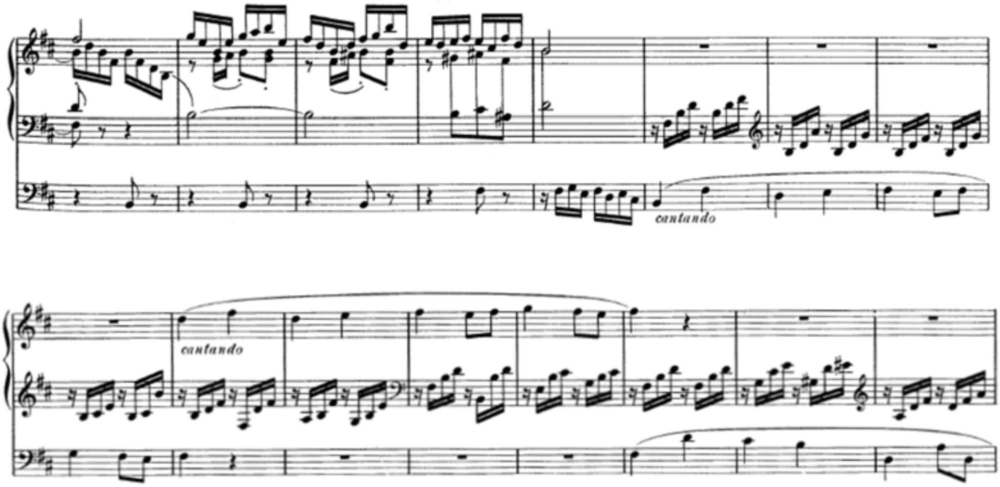
Sonoritatea primei secțiuni este una specială datorită registrului *Cromorne* indicat de compozitor pentru linia solistică, registru tradițional francez prezent și în orgile barocului. Acompaniamentul se desfășoară pe manualul *Récit* cu aceeași combinație de registre de fond și oboi, registrele de la manualul *Grande Orgue* fiind cuplate la pedalier. Muzica este simplă, accesibilă ascultătorului. Din punct de vedere interpretativ cea mai dificilă este menținerea calmului, care poate fi tulburat de schimbările frecvente de manuale.

După acest scurt moment de serenitate urmează o nouă secțiune mișcată în *si* minor - cu caracter de *scherzo* - dificil din punct de vedere tehnic datorită pasajelor repezi de șaisprezecimi care trebuie cântate cât mai legat (*trés lié*). Cei patru organiști francezi ne oferă în cazul acestei secțiuni următoarele indicații metronomice[87]:

Tournemire p = 96 Dupré p = 120 Marchal p = 104 Langlais p = 100

Acest *Allegro* este singura secțiune în care Franck nu notează semne dinamice. Registrația pare stranie, compozitorul indicând registre de *Flaut 8′ și 16′* pe manualul *Positif* alături de *Flaut 8′, Oboi și Clairon* 4′ de pe manualul *Récit*. Ambele mâini cântă pe manualul *Positif*, iar pedala de expresie este închisă, astfel creându-se o sonoritate asemănătoare armoniului. În măsura 83 are loc intrarea unei melodii la pedalier, prevăzută de compozitor cu indicația *cantando* (Img.24). Această scurtă frază apare alternativ la pedalier și la manual, asemenea unui dialog.

[87] Smith, Rollin, *Playing the Organ Works of César Franck*¸ p. 93.
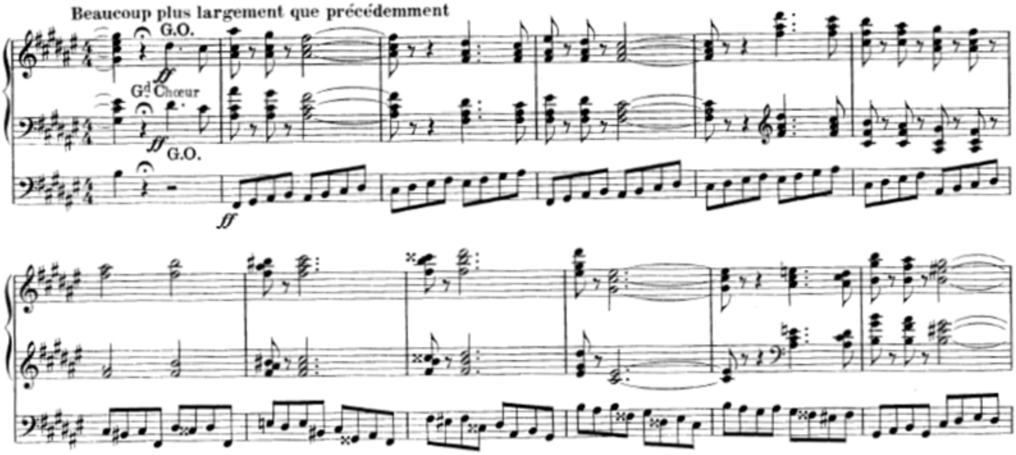


Img. 24: *César Franck,* Grande pièce symphonique*, măs. 78 -93*[88]

Cea mai mare dificultate în ceea ce privește interpretarea acestei secțiuni este menținerea tempoului, în situația în care pasajele lungi de șaisprezecimi pot induce o permanentă stare de neliniște. Cea mai bună soluție pentru rezolvarea acestei probleme este cântatul fără partitură care conferă mai multă siguranță în interpretare.

Partea a treia debutează cu reexpunerea secțiunii în *Andante*, de această dată ca un ecou, cu registrele de *Voix cèleste* pe ambele manuale. În măsura 23 are loc reenunțarea temei principale la pedalier, urmată de recapitularea celorlalte teme ale lucrării. Această secțiune recapitulativă ne amintește de începutul ultimei părți din *Simfonia a 9-a* de Beethoven.

Ultima parte începe cu o prelucrare acordică a temei principale, de această dată în *Fa#* major. Ea apare augmentată la manual, acompaniată de o serie de pasaje ascendente de optimi la pedalier (Img. 25).

[88] http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/d/d5/IMSLP03781-Grandpiece.pdf
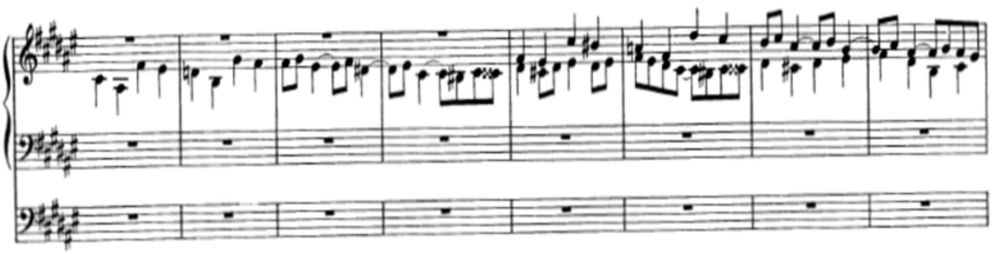


***Img.* 25:** *César Franck,* Grande pièce symphonique*, măs. 71-82*[89]

Această secțiune oferă interpretului posibilitatea să-și etaleze virtuozitatea cântatului la pedalier. Tempoul indicat de compozitor, *Beaucoup plus largement que précédemment* (Mult mai rar decât în cazul precedent) poate crea confuzii, deoarece în locul respectiv măsura era *alla breve*. Iată ce indicații dau în această privință Tournemire, Dupré, Marchal și Langlais[90]:

Tournemire p = 80 Dupré p = 120 Marchal p = 116 Langlais p = 116-120

Această secțiune ce se aseamănă cu un imn se încheie pe un acord de dominantă, iar după o pauză generală este urmată de fuga care prelucrează o temă derivată din motivul *sorții* (Img.26).
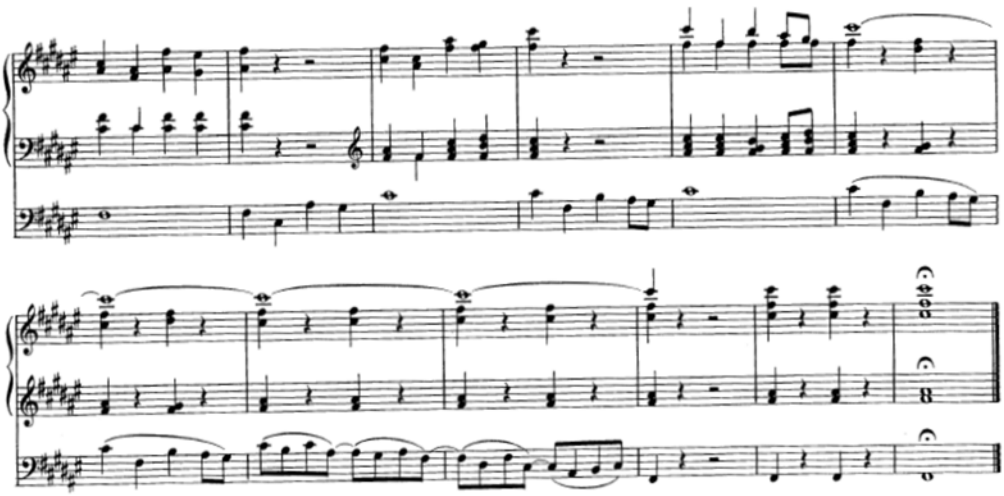


***Img.* 26:** *César Franck,* Grande pièce symphonique*, măs. 101-108*[91]

[89] http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/d/d5/IMSLP03781-Grandpiece.pdf
[90] Smith, Rollin, *Playing the Organ Works of César Franck*¸ p. 95.
[91] http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/d/d5/IMSLP03781-Grandpiece.pdf

Tempoul pentru această secțiune poate fi ales în funcție de următoarele sugestii[92]:

Tournemire d[93] = 60 Dupré p = 120 Marchal p = 120 Langlais p = 116

Din măsura 139 începe *coda* în care compozitorul readuce de mai multe ori capul temei fugii, epuizându-l prin intermediul modulațiilor permanente. Discursul muzical se precipită semnificativ, tensiunile canalizându-se în *Coda cozii*, care din nou ne amintește de stilul beethovenian (Img. 27). Finalul este pe măsura unei simfonii orchestrale, având loc o rărire amplă în sonoritatea de *Tutti*¸ activând întreg rezervorul sonor al orgii.



Img. 27: *César Franck,* Grande pièce symphonique, *măs. 182-193*[94]

Departe de a fi atins fiecare aspect în ceea ce privește interpretarea acestei lucrări, se poate afirma că ea a fost și va rămâne o piatră de hotar în repertoriul organiștilor. Deși Franck a evitat să-i dea titlul de simfonie, complexitatea structurală, concepția ciclică și sonoritatea orchestrală îi

[92] Smith, Rollin, *Playing the Organ Works of César Franck*¸ p. 98.
[93] d=doimea
[94] http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/d/d5/IMSLP03781-Grandpiece.pdf

conferă o valoare inestimabilă, ea reprezentând legătura dintre genul de sonată și cel de simfonie pentru orgă. După doar patru ani de la apariția acestei lucrări, Charles-Marie Widor și-a publicat primele patru dintre cele zece simfonii dedicate orgii, care aveau să devină un etalon pentru compozitorii francezi de la sfârșitul secolului al 19-lea, care urmau să dedice lucrări acestui gen.

CHARLES-MARIE WIDOR (21.02.1844 LYON – 12.03.1937 PARIS)

Date biografice

Anii de formare

Charles-Marie-Jean-Albert Widor s-a născut într-o familie de organiști și constructori de orgi cu origini maghiare. Tatăl său, François-Charles Widor (1811-1899) a fost atât organist, pianist și compozitor, cât și constructor de orgi, fiind inițiat în tainele meseriei în atelierul lui Joseph Callinet (1795-1857). François-Charles Widor s-a stabilit la Lyon în anul 1838, unde a fost numit organist titular la orga Callinet de la Biserica Saint-François-de-Sales. În anul 1842 s-a căsătorit cu Françoise-Elisabeth Peiron. Din căsnicia celor doi au rezultat trei copii, primul născut fiind Charles-Marie Widor.[95]

Copilul Charles-Marie a fost inițiat în tainele muzicii de către tatăl său: „*Aveam doar patru ani când tatăl meu mi-a pus mâinile pe orgă pentru prima oară, astfel începând educația mea muzicală. Mai târziu am studiat în fiecare seară la instrumentul de la Saint-François, unde îmi însușeam cu ardoare tehnica organistică, măreția incomparabilă a artei pătrunzându-mă sub arcurile bisericii.*"[96] La vârsta de doar 11 ani, Widor a devenit asistentul tatălui său la Biserica Saint-François și la orga din capela școlii unde era elev.[97]

[95] Van Oosten, Ben, *Charles Marie Widor Vater der Orgelsymphonie*, pp. 61-67.

[96] Widor, Charles-Marie, *Souvenirs biographiques*, p. 2, în: Van Oosten, Ben, *Charles Marie Widor Vater der Orgelsymphonie*, p. 68.

[97] Murray, Michael, *French Masters of the Organ*, p. 92.

Cel care avea să-l influențeze pe Widor în alegerea carierei de organist a fost Aristide Cavaillé-Coll. Aflat în vizită la familia Widor, de care îl lega o prietenie de mulți ani[98], acesta l-a îndemnat pe tânărul Charles-Marie astfel: „*Când Charles-Marie își va încheia studiile, trebuie să meargă la Bruxelles să studieze cu organistul Lemmens cu care eu îi voi face cunoștință*[99]*. L-am trimis deja acolo pe tânărul Guilmant din Bologne-sur-Mer, care este atât de talentat încât poate să cânte lucrări de Bach la prima vedere, cu mâinile și picioarele simultan.*"[100] În anul 1863, Widor a plecat la studiu la Bruxelles, unde neputând fi înmatriculat la *Conservatorul Regal* datorită cetățeniei franceze, a fost nevoit să ia lecții de orgă în particular de la Lemmens. Pe lângă studiul instrumentului, aici a avut posibilitatea să studieze compoziția, și contrapunctul cu François-Joseph Fétis.[101] Despre lecțiile cu Fétis, Widor își amintește astfel: „*În fiecare dimineață Fétis îmi dădea o temă de fugă pe care trebuia să o prelucrez în acea zi și să i-o prezint a doua zi dimineață. Deoarece studiam de dimineața până seara la orgă, fuga la patru voci o compuneam seara, în două sau trei ore. Nu căutam forme originale, ci doream să le compun corect. A doua zi dimineață la ora 7 băteam la ușa lui Fétis, el îmi corecta lucrarea, iar la ora 8 când veneau studenții Conservatorului, maestrul o citea și o comenta.*"[102] Cu Lemmens se întâlnea în fiecare seară pentru a-i prezenta lucrarea pe care tocmai o studiase. Anul petrecut la Bruxelles a fost unul foarte încărcat, Widor neavând timp pentru nimic altceva decât pentru învățătură: „*Cu Lemmens am lucrat un an. Din Bruxelles cunoșteam doar parcul prin care trebuia să trec zilnic. Am devenit foarte repede un virtuoz.*"[103]

[98] Murray, Michael, *French Masters of the Organ*, p. 89.

[99] În capitolul despre Aristide Cavaillé-Coll am relatat despre faptul că acesta era un admirator al lui Jacques-Nicolas Lemmens, despre care considera că reprezintă viitorul artei organistice franceze.

[100] Van Oosten, Ben, *Charles Marie Widor Vater der Orgelsymphonie*, p. 69.

[101] Van Oosten, Ben, *Charles Marie Widor Vater der Orgelsymphonie*, p. 73.

[102] Ibid., p. 73.

[103] Ibid., p. 74.

După încheierea studiilor cu Lemmens, Widor s-a întors de la Bruxelles ca un organist desăvârșit, mereu recunoscător mentorului său: *„Mulțumită lui (Lemmens) ne-am întors la principiile interpretative și la metodele de predare corecte. Înaintea lui nu existau teorii, reguli sau ordine. Organiștii, care în majoritatea cazurilor erau pianiști ratați, se zbăteau complet greșit pe pedalier, cu genunchii desfăcuți ca broaștele în borcan, fără să știe că și la orgă există o poziție corectă a corpului ca și în cazul cântatului la vioară. La orgă, Lemmens transmitea sentimentul unei forțe colosale, a unei voințe de neclintit, a stăpânirii ritmului și a unei grandori incomparabile. Totul era clar și precis: în unele locuri erau puse accente, fie la revenirea regulată a timpilor tari, fie pentru evidențierea unei teme sau a unui detaliu: legato absolut, simultaneitate exactă a mâinilor și a picioarelor. Nimeni dintre cei care l-au auzit pe Lemmens nu va uita claritatea, forța și grandoarea interpretării sale, chiar și cel mai mic detaliu era evidențiat și pus în valoare în proporție cu structura întregii lucrări."*[104]

Cariera de organist

La începutul carierei, Widor a fost susținut de Cavaillé-Coll, care l-a invitat deseori la inaugurarea instrumentelor sale, sau i-a organizat serate muzicale în atelierul său de construcții de orgi: *„Pentru a mă prezenta publicului parizian, își transforma atelierul de pe Avenue de Maine, o dată la două săptămâni, în sală de concerte. Toți iubitorii de muzică și intelectualii interesați de artă din Paris veneau acolo. Aici nu se cânta doar la orgă. Erard și-a trimis aici unul dintre cele mai frumoase instrumente. Acolo am făcut cunoștință cu cei mai mari artiști din Paris. Pe scurt, mulțumită acestor serate muzicale am câștigat un renume care era important în Paris."*[105] În scurt timp Widor a devenit unul dintre cei mai apreciați organiști din capitala franceză, fiind invitat să susțină concerte la orga de la Saint-Sulpice și la *Salle Pleyel*, unde cânta la *Pedalklavier*. Prin intermediul concertelor a avut posibilitatea să

---

[104] Ibid., p. 75.
[105] Van Oosten, Ben, *Charles Marie Widor Vater der Orgelsymphonie* , p. 81.

cunoască personalitățile importante ale lumii muzicale din Paris: Camille Saint-Saëns, César Franck, Giaccomo Meyerbeer Charles Gounod etc. Programul concertelor sale era alcătuit de cele mai multe ori din lucrări de Johann Sebastian Bach, Adolph Hesse, Jacques Nicolas Lemmens și compoziții proprii.

După cucerirea scenelor din Paris, Widor a fost invitat să concerteze în Anglia și în Portugalia, unde a avut parte de același succes. În anul 1868 a fost protagonistul concertului de inaugurare al orgii de la Catedrala Notre-Dame, unde au participat cei mai importanți organiști ai momentului, César Franck, Camille Saint-Saëns și Alexandre Guilmant.

Cel mai important moment al carierei de organist al lui Widor a fost numirea acestuia pe postul de organist la Biserica Saint-Sulpice, după moartea lui Louis-James-Alfred Lefébure-Wély. Compozitorul își amintește de acel moment astfel: *„Într-o zi Cavaillé-Coll stătea lângă mine când îngrijitorul bisericii a venit și a spus: Am să vă dau o veste tristă: organistul de la Saint-Sulpice, domnul Lefébure-Wély a murit. După trecerea primului moment de șoc, Cavaillé-Coll m-a privit și a spus: Mi-a venit o idee."*[106] Datorită faptului că Aristide Cavaillé-Coll era un om influent în lumea organiștilor, acesta a reușit să aducă argumente în favoarea lui Widor, acesta fiind ales pentru postul de la Saint-Sulpice. Însă nu toți priveau numirea acestuia cu ochi buni. În opinia unora, Widor, cu cei 25 de ani ai săi, era mult prea tânăr și neexperimentat pentru a ocupa acest post. Alții considerau că un organist din provincie care nu a studiat la *Conservatorul Național din Paris* nu este demn pentru ocuparea unui post atât de important. Pentru a liniști revolta stârnită, clerul a hotărât să-l angajeze pe Widor pe o perioadă de probă de un an, urmând mai apoi să hotărască dacă îl angajează definitiv pe postul de organist titular. Deși numirea propriu-zisă pe postul de organist titular nu a mai avut loc anul următor, Widor a rămas organistul bisericii timp de 64 de ani[107]. Instrumentul cu o

[106] Ibid., p. 101.
[107] Dupré, Marcel, *Erinnerungen, Charles-Marie Widor*, p. 39.

sută de registre de la Saint-Sulpice construit de Cavaillé-Coll, a fost catalizatorul lucrărilor dedicate orgii: *„Dacă nu simțeam atracția acestor sonorități și vraja mistică răspândită de aceste unde sonore, nu aș fi compus pentru orgă."*[108] În perioada în care Widor era organist la Saint-Sulpice, tribuna bisericii a devenit un loc de pelerinaj pentru admiratorii săi, care veneau în număr mare să-l asculte la slujbele de duminică: *„Orga de la Saint-Sulpice era una foarte frumoasă, iar concertele lui Widor în fiecare dimineață de duminică erau ocazii de întâlnire pentru aristocrația și artiștii din Paris. Biserica era de fiecare dată plină de doamne frumoase și elegante. […] Toate doamnele frumoase din Paris erau prezente; duminica puteai să găsești acolo și doamne din străinătate, care se străduiau să ajungă cât mai aproape de orgă și de Widor. Acesta se bucura de prezența lor, deoarece oricine se bucură dacă poate să privească fețe frumoase și haine elegante. Ascultarea lui Widor cântând la orga de la Saint-Sulpice în fiecare dimineață de duminică, a devenit un obicei și o modă care s-a păstrat mai mulți ani la rând."*[109]

În anul 1878 a avut loc Expoziția Mondială de la Paris, organizată la *Palatul Trocadéro*, unde Cavaillé-Coll a construit un instrument nou pentru această ocazie. Aflat la Paris, Franz Liszt dorea să cunoască noul instrument, iar cel care avea să i-l prezinte la recomandarea lui Cavaillé-Coll a fost Widor. Din memoriile lui Marcel Dupré, putem afla cum își amintea Widor de acel moment: *„Vă puteți imagina cât eram de entuziasmat de la această veste, și cât de mișcat eram de la gândul că mă voi afla în preajma acestui mare muzician. Dar el m-a primit cu o asemenea simplitate și căldură, încât m-am simțit imediat foarte bine. Liszt s-a așezat la orgă și a admirat timbrele ei frumoase, iar mai apoi m-a rugat să-i cânt câteva dintre compozițiile mele și a mers în sală să asculte. La sfârșit am mers toți trei la Restaurantul Foyot. În timpul prânzului Liszt mi-a spus: - Ați fost foarte drăguț că mi-ați dedicat această dimineață și mi-ați cântat. Cum pot să vă mulțumesc? - Maestre,*

[108] Murray, Michael, *French Masters of the Organ*, p. 101.

[109] Paderewski, Ignace Jan, Mary Lawton, *The Paderewski Memoirs*, p. 152, în: Van Oosten, Ben, *Charles Marie Widor Vater der Orgelsymphonie*, p. 115.

dacă aș putea să vă ascult cântând la pian doar cinci minute… - Cinci minute, asta este foarte puțin - a spus Liszt râzând. - Vă propun următoarele: Veniți la Doamna Erard la Castelul de la Muette (în Paris) unde voi fi oaspete pentru încă o săptămână, și studiez în fiecare dimineață de la nouă până la ora prânzului. Când spun că studiez, ar trebui să spun că eu cânt lucrările pe care le îndrăgesc cel mai mult."[110]

După concertul de inaugurare al instrumentului, la *Palatul Trocadéro* au avut loc o serie de concerte organizate de Alexandre Guilmant. Cei mai renumiți organiști ai momentului aveau să susțină aici concerte. Cel susținut de Widor a avut loc la data de 24 august 1878[111]. Iată cum relata Eugène Gigout despre evoluția lui Widor: *„Publicul începe să se obișnuiască cu muzica clasică pentru orgă. În timp ce unii se grăbesc să părăsească sala de îndată ce un nume serios apare pe program, majoritatea rămân să asculte chiar și compozițiile lui Bach. Ați văzut cum Widor a provocat aplauze furtunoase cu interpretarea fugii în Re? Virtuozitatea lui Widor a devenit într-adevăr legendară."*[112]

În anul 1879 Widor a participat la concertul inaugural al orgii de la Biserica Saint-François-Xavier alături de Eugène Gigout și César Franck, ocazie pentru care a compus *Psalmul 112* pentru două orgi, două coruri și orchestră. De-a lungul carierei de organist, Widor a mai participat la inaugurarea instrumentelor de la Catedrala Saint-Ouen din Rouen, căreia i-a dedicat *Symphonie Gothique*, și la bisericile Saint-Germain-des-Prés și Saint-Vincent-de-Paul din Paris. La Catedrala Notre-Dame a fost protagonist la nu mai puțin de trei concerte inaugurale, primul având loc după cum am menționat în prealabil, în anul 1868. Următoarele două, care au fost concerte de reinaugurare cu ocazia finalizării unor lucrări de restaurare, au avut loc în 1894 și 1932.

---

[110] Dupré, Marcel, *Erinnerungen*, p. 41.

[111] Smith, Rollin, *The Organ of the Trocadéro and its Players,* în: *French Organ Music from the Revolution to Franck and Widor*, p. 289.

[112] Gigout, Eugène, *Concerts et Soirées, Le Ménestrel, Nr. 42, 15 Septembrie 1878*, p. 342, în: Van Oosten, Ben, *Charles Marie Widor Vater der Orgelsymphonie,* p. 134.

În aprilie 1932, în vârstă de 88 de ani, Widor a realizat o înregistrare cu celebra *Toccata* din *Simfonia a cincea* pentru orgă, precum și primele două părți și ultimul *Allegro* din partea finală a *Simfoniei Gotice*. Widor era conștient de importanța acestor înregistrări pentru generațiile următoare: *"Cât de folositoare vor fi aceste invenții pentru urmașii noștri! Cât de interesant ar fi pentru noi dacă am putea să ascultăm un fonograf de pe vremea lui Molière sau un Aeolian de pe vremea lui Bach! Câte nesiguranțe și greșeli ar putea fi evitate dacă de exemplu am auzi un ecou îndepărtat al Patimilor după Matei, dirijat de maestru însuși! Deci trebuie să primim cu mulțumire fiecare mijloc și instrument care ne ajută să ne perfecționăm."*[113]

Datorită stilului interpretativ foarte clar, totodată plin de fantezie și expresivitate, Widor a parcurs o carieră concertistică importantă, fiind apreciat atât în Franța, cât și în alte țări europene precum Anglia, Portugalia, Italia, Rusia, Germania, Belgia, Elveția.

Widor, personalitate publică

Widor era un om deosebit de cult, fiind interesat atât de artele plastice cât și de literatură. O preocupare aparte a compozitorului era studierea limbilor clasice precum greaca și latina. La Restaurantul Foyot, unde își lua prânzul în fiecare zi, Widor a avut posibilitatea să cunoască cele mai importante personalități franceze ale momentului: *„Șapte ani la rând, de două ori pe săptămână, marți și joi, după cursul de orgă, Widor mă lua cu el la masă la Restaurantul Foyot (azi nu mai există), vis-à-vis de senat; acolo își lua în mod regulat prânzul și se întâlnea cu prietenii săi. O trăsură mică îl aștepta la intrarea Conservatorului; plimbările cu trăsura prin Paris când era vreme bună, au rămas pentru mine amintiri plăcute. Ajungeam la Restaurantul Foyot, unde Widor îi cunoștea pe toți clienții fideli: membri ai senatului, scriitori, pictori, întreaga elită a lumii artistice pariziene."*[114]

[113] Van Oosten, Ben, *Charles Marie Widor Vater der Orgelsymphonie,* p. 171.
[114] Dupré, Marcel, *Erinnerungen*, p. 39.

În 1914, Widor a fost ales în funcția de secretar al *Academiei Artelor Frumoase Franceze*, unul dintre cele mai importante posturi diplomatice din lumea artei. Timp de 22 de ani, Widor a îndeplinit îndatoririle ce recurgeau din funcția dobândită cu cea mai mare seriozitate. În timpul *Primului Război Mondial* nu și-a părăsit postul ci a încercat să ajute artiștii ajunși în situații dificile datorită războiului. Una dintre obligațiile ce recurgeau din funcția de secretar a fost administrarea celebrei *Villa Medici* din Roma, unde muzicienii francezi talentați se puteau pregăti pentru competiția *Premiul Romei*. Pe același model, Widor a fondat instituția *Conservatoire Américain* la Foutainbleau, unde studenții din Statele Unite ale Americii puteau să studieze pe timpul verii cu cei mai buni muzicieni francezi ai momentului. După mai mulți ani, Widor a fondat încă două astfel de instituții, *Casa Velasquez* la Madrid (1928), și *La maison de l'Institut de France à Londres*, la Londra (1921). [115]

O preocupare aparte al lui Widor a fost promovarea muzicii lui Johann Sebastian Bach pe care îl considera cel mai mare compozitor ai tuturor timpurilor. Prin intermediul orchestrei *Concordia*, al cărei fondator și dirijor era, Widor a reușit să prezinte publicului parizian oratoriile și cantatele de Bach. De asemenea, în anul 1905 Widor a devenit unul dintre membri fondatori ai *Société J. S. Bach* din Paris.[116]

În anul 1920 a avut loc un eveniment important în viața lui Widor, acesta căsătorindu-se cu Mathilde Montesquiou-Fezensac (1883-1960), o veche admiratoare a compozitorului, provenind dintr-o familie de aristocrați. Motivul pentru care Widor s-a căsătorit atât de târziu (la vârsta de 76 ani) cu o femeie cu 40 de ani mai tânără a fost probabil că o dată cu trecerea anilor acesta se simțea tot mai singur. Moartea surorii sale cu care avea o relație

[115] van Oosten, Ben, *Charles-Marie Widor Vater der Orgelsymphonie*, p. 161.
[116] van Oosten, Ben, *Charles-Marie Widor Vater der Orgelsymphonie*, p. 140.

deosebit de strânsă din anul 1917, a accentuat probabil acest sentiment de singurătate, convingându-l să renunțe la celibat.[117]

Widor a fost unul dintre cele mai decorate personalități franceze, organizația denumită *Légion d'honneur* numindu-l *Cavaler* (1892), *Ofițer* (1922), *Comandant* (1929), iar mai apoi *Mare ofițer* (1933). Pe lângă acestea a fost numit *Mare Ofițer al Ordinului Coroanei Belgiene*, *Comandant* al *Ordinului Sf. Grigore cel Mare* din Vatican, *Comandant al Ordinului Isabelle-la-Catholique* și *Cavaler al Ordinului Stanislav* din Rusia. De-a lungul carierei sale, Widor a fost membru al Academiilor din Berlin (1907), Bruxelles (1908), Stockholm (1910), Florența (1923) și Bologna (1924).

Widor a avut o carieră lungă, supraviețuind multora dintre contemporanii săi. Cu ocazia sărbătoririi celor 60 de ani de activitate la orga de la Saint-Sulpice, colegii săi de la Academia Artelor Frumoase și de la Conservatorul Național din Paris au organizat o festivitate, unde Widor a primit o medalie de aur pentru întreaga activitate din partea Primăriei din Paris. După patru ani de la acest eveniment, datorită stării de sănătate precare, Widor a fost nevoit să predea postul de organist suplinitorului său Marcel Dupré. Din acel moment, Widor participa la slujbele religioase ascultând orga din nava bisericii: *„A mai venit timp de un an la Saint-Sulpice pentru a-și asculta orga, dar din cauza faptului că nu mai putea să urce cele 67 de trepte ce duceau pe tribună, rămânea în nava bisericii, pe locul său preferat din punct de vedere acustic."*[118]

După o carieră de 71 de ani, Widor s-a retras din viața publică, petrecându-și timpul rămas cu revizuirea propriilor lucrări pe care le considera testamentul său de artist muzician. Widor a murit la data de 12 martie 1937 și a fost înmormântat în cripta bisericii Saint-Sulpice.

---

117 Ibid., p. 210.
118 Dupré, Marcel, *Erinnerungen,* p. 43.

Pedagogul Charles-Marie Widor

După moartea lui César Franck, la data de 25 noiembrie 1890, Widor a fost ales în funcția de profesor la catedra clasei de orgă de la *Conservatorul Național din Paris*. La primul curs Widor a ținut un discurs despre importanța studierii repertoriului universal pentru orgă, moment de care Louis Vierne își amintește astfel: *„În Franța s-a neglijat prea mult timp repertoriul organistic în favoarea improvizației. Acest lucru nu este doar greșit ci este și o absurditate. Pentru a improviza corect, în sensul artistic al cuvântului, trebuie bineînțeles să avem idei, dar acest lucru nu este suficient. Pentru a-și putea transmite în mod clar ideile, organistul trebuie să aibă o tehnică infailibilă și să fie capabil să execute orice figurație muzicală în orice tempo. Improvizația este o compoziție spontană care poate fi realizată doar cu ajutorul unor cunoștințe profunde și prin studiul riguros al resurselor oferite de instrument. Nu văd de ce organiștii ar trebui să fie singurii instrumentiști scutiți de obligația de a cunoaște întregul repertoriu universal pentru orgă. Ce am spune despre un astfel de pianist sau violonist? [...] Pentru a interpreta corespunzător lucrările lui Bach, trebuie să stăpânim tehnica despre care vorbesc. Studiul trebuie să fi metodic și științific, nu empiric."*[119] În continuarea discursului, Widor a precizat că metoda sa de predare a fost cea preluată de la mentorul său Jacques Nicolas Lemmens: *„M-am gândit foarte mult înainte de a accepta acest post, dar m-am hotărât ca prin voința mea puternică să reconstruiesc școala franceză de orgă și să refac tradiția interpretării lucrărilor pentru orgă de Johann Sebastian Bach. Această tradiție mi-a fost transmisă de profesorul meu Lemmens, care la rândul lui a primit-o de la Hesse din Breslau, căruia i-a fost transmisă de Forkel, elevul și biograful marelui Cantor."*[120]

Widor era un profesor sever, care punea parcurgerea intelectuală pe primul loc în procesul de studiu. Avea o imagine clară în ceea ce

[119] Vierne, Louis, *Mes Souvenirs,* în: *Smith, Rollin, Louis Vierne Organist of the Notre-Dame Cathedral*, pp. 55, 59.
[120] Ibid., p. 59.

privește abordarea problemelor tehnice și stilistice. Regulile de bază impuse de Widor erau: un *legato* cât mai etanș în cazul fiecărei voci, realizat prin schimbul mut de degete; articulații precise în cazul notelor repetate; legarea notelor comune ce apar la două voci diferite consecutiv (*notes communes*); respectarea exactă a valorilor punctate, a pauzelor și a frazelor muzicale; eliminarea oricărei mișcări inutile; un atac precis și viu; poziția corectă a mâinilor și picioarelor; utilizarea unor registrații simple de-a lungul unor fraze muzicale ample.[121]

Referitor la aceste reguli cităm câteva dintre comentariile lui Widor care se regăsesc în autobiografia lui Louis Vierne:

Despre gesturile organistului: *„Toate mișcările nejustificate sunt dăunătoare pentru că sunt o pierdere de timp și de forță. Înainte de a ne hotărî asupra necesității unei mișcări, trebuie să ne asigurăm ca ea este indispensabilă, în timpul unui studiu îndelungat în tempo rar. […] Dacă ne obligăm să parcurgem acești pași, atunci vom fi în stare să cântăm orice lucrare virtuoză în tempoul ei exact, fără probleme."*[122]

Despre poziția mâinilor: *„Nu întindeți degetele pe clape. Clapa trebuie acționată precis și repede, dar nu dur. Zgomotele mecanice sunt intolerabile. Chiar și pe o orgă atât de proastă ca a noastră ele pot fi minimalizate. Veți vedea!"*[123]

Despre legato: *„Legatoul este rezultatul transmiterii imediate a presiunii de la un deget la următorul. Orice ezitare duce la sonorități șterse sau sacadate. Dacă dorim să cântăm în legato, trebuie să fim clari, altfel nu dispunem de o tehnică corectă."*[124]

Despre *staccato*: *„Păstrați degetele pe cât posibil în contact cu clapa, încordați ușor încheietura, și articulați din antebraț. Dacă reușiți să stăpâniți*

---

[121] Van Oosten, Ben, *Charles Marie Widor Vater der Orgelsymphonie*, p. 226.

[122] Vierne, Louis, *Mes Souvenirs,* în: *Smith, Rollin, Louis Vierne Organist of the Notre-Dame Cathedral*, p. 69.

[123] Ibid., p. 69.

[124] Ibid., p. 69.

această mișcare în tempo rar, viteza va veni de la sine, fără suprasolicitarea musculaturii."[125]

Despre coordonarea mișcărilor: *„La orgă, ca și în cazul orchestrei, precizia trebuie să domine. Coordonarea perfectă a picioarelor și a mâinilor este absolut necesară, atât în cazul atacului cât și în cazul părăsirii clapei."*

Despre cântatul la pedalier: *„Începeți prin poziționarea băncii în așa fel încât atunci când vârfurile picioarelor ating partea exterioară a celor două pedale negre de la mijlocul pedalierului, genunchii dumneavoastră să formeze un dreptunghi cu coapsele. Astfel, dacă vă aplecați puțin în față, corpul dumneavoastră va lua poziția normală. Portretul lui Bach cântând la orgă poate să vă fie un exemplu în acest caz* (Img. 28). *Nu atacați niciodată o pedală cu piciorul plat, ci cu partea interioară a talpei. Păstrați picioarele mereu în contact cu marginea celor două pedale negre de la mijlocul pedalierului, și nu cântați niciodată pe capătul pedalelor albe, exceptând situațiile în care efectuați schimburi mute sau încrucișați picioarele. Atacați mereu capătul pedalelor negre, pentru a facilita dacă este necesar, alunecarea pe o pedală albă învecinată. Nu atacați niciodată pedalele perpendicular, șu nu călcați puternic pe ele precum muncitorii care bat pavajul, ci alunecați fin deasupra lor pentru a evita zgomotele deranjante."*[126]

Widor nu permitea niciodată ca piciorul liber să fie așezat pe cadranul pedalierului*: „Piciorul liber trebuie să fie mereu pregătit pentru a cânta sau pentru a manevra butoanele de combinații și jaluzeaua"*.[127]

„În cazul cântatului la pedalier, ca și în cazul cântatului la manual, este indicat să ne mișcăm cât mai puțin. Acest lucru înseamnă că atunci când suntem confruntați cu mai multe posibilități, trebuie să o alegem pe cea care implică cele mai puține mișcări. Uneori această sarcină este mai delicată decât am credea,

---

[125] Ibid, p. 71.

[126] Vierne, Louis, *Mes Souvenirs,* în: *Smith, Rollin, Louis Vierne Organist of the Notre-Dame Cathedral*, p. 71.

[127] Ibid., p. 71.

deoarece instinctul și obiceiul ne pot sta în cale. Este o problemă de inteligență și voință. Omul trebuie să controleze mecanismul și nu invers."[128]



Img. 28: Johann Sebastian Bach la orgă[129]

Despre tempo: *„Grandoarea este caracteristica cea mai importantă a orgii. Acest lucru se datorează faptului că dintre toate instrumentele, orga este singura care poate menține sunetul constant, fără modificarea intensității. Rareori orga poate fi pitorescă, dar nu trebuie să ne așteptăm nici atunci la imitații orchestrale sau la efecte pianistice. Ar fi o parodie neartistică. Deși Bach a lăsat în urmă câteva lucrări foarte descriptive, trebuie să precizăm că lucrările de acest fel sunt în minoritate numerică în comparație cu cele în tempo rar sau*

[128] Ibid., p. 71.

[129] Édouard Jean Conrad Hamman (1819-1888) - http://newyorkarts.net/2013/03/bach-peter-sykes-organ-st-stephens-church-pittsfield/

moderat. Mai mult, independent de orice considerație, natura sonorității orgii, lipsa atacului percutat, sunt contrare unei velocități mari. La orgă se cântă de cele mai multe ori prea repede. Tinerii muzicieni tind mereu să impresioneze publicul prin intermediul tempoului exagerat. Atenție! Este o virtuozitate falsă, potrivită circului, nu tribunei bisericii."[130]

Despre ritm:

„Peste tot în lumea fizică există contraste precum lumina și umbra, cel important și cel incidental, cel puternic și cel slab. Muzica nu se poate sustrage acestor reguli. Trebuie să înțelegem că structurile melodice sau armonice au importanțe diferite. Astfel se naște accentuarea. La orgă, singurul mod de accentuare se poate realiza prin influențarea duratei notelor. A zăbovi puțin pe notele accentuate și a recupera timpul pierdut pe cele neaccentuate constituie secretul unui rubato, care reprezintă chintesența unei interpretări vii. Totuși, acestea trebuie realizate în așa fel încât să nu influențeze măsura. Ascultătorul nu trebuie să intuiască metoda pe care o utilizăm pentru a sublinia o linie melodică. Este un lucru delicat fiindcă cea mai mică exagerare poate duce la un manierism detestabil pe care orice artist cu bun gust trebuie să-l evite."[131]

Widor nu era adeptul schimburilor frecvente de registrații. Frazarea, registrația, schimbul de manuale și utilizarea jaluzelei erau legate de construcția lucrării și trebuiau concepute în structuri mari.

În afara lucrărilor pregătite pentru examen, Widor solicita din partea studenților să pregătească o lucrare nouă pentru fiecare curs. De cele mai multe ori, aceste lucrări erau compoziții de Johann Sebastian Bach. Widor a adus înnoiri și în domeniul cântatului *ex tempore*, unde punea accent pe efectuarea unor improvizații ce au la bază forme muzicale bine definite: *„Dacă aș compara cursurile de improvizație oferite de Franck cu cele susținute de Widor, aș constata că primul dintre cei doi punea accent pe detalii: pe inventivitatea melodică, pe ideile armonice, pe modulațiile*

---

[130] Vierne, *Louis, Mes Souvenirs,* în: *Smith, Rollin, Louis Vierne Organist of the Notre-Dame Cathedral*, p. 73.

[131] Ibid., p. 77.

subtile, pe structura elegantă, într-un cuvânt pe tot ce are legătură cu expresivitatea muzicală. Cel de-al doilea punea accent mai mare pe construcție, pe desfășurarea logică a muzicii, și pe formă."[132]

În opinia lui Widor, un muzician adevărat trebuie să fie un om cult, dispunând de cunoștințe temeinice în domeniul literaturii și artelor. Vierne, studentul preferat al lui Widor își amintește astfel de îndemnările mentorului său: *„Widor mă îndemna să citesc mult pentru a-mi îmbunătăți cunoștințele. Mă sfătuia să învăț limba greacă și limba latină pentru a putea citi operele literare create în aceste limbi; să mă preocup de literatura franceză și să cunosc istoria artelor în general. – Cred că nu trebuie să existe muzicieni ignoranți - îmi spunea el – tot ce aparține de intelect este strâns legat prin conexiuni clare: muzica are anumite legături cu pictura, sculptura, arhitectura, grafica, literatura și chiar și cu științele exacte precum matematica, geometria și algebra sau acustica; citiți, citiți mult și țineți minte. Gândirea este o unealtă excelentă care poate să devină biblioteca dumneavoastră."*[133]

Trecând în revistă regulile lui Widor legate de tehnica cântatului la orgă putem concluziona că majoritatea lor sunt valabile și în zilele noastre. De exemplu, observațiile referitoare la poziția organistului la instrument sau cele despre tehnicile cântatului la manual și la pedalier sunt foarte valoroase, ele putând fi adoptate de fiecare organist, indiferent de nivelul de pregătire. Pe de altă parte, concepția lui Widor cu privire la interpretarea în *legato* a lucrărilor lui Johann Sebastian Bach este una eronată, în cazul lor fiind necesară aplicarea unei articulații specifice interpretării muzicii baroce[134]. Indicațiile lui Widor sunt în schimb indispensabile în cazul interpretării compozițiilor sale, sau ale lui

---

[132] Van Oosten, Ben, *Charles Marie Widor Vater der Orgelsymphonie*, p. 234.

[133] Ibid., p. 236.

[134] Regulile cu privire la interpretarea muzicii baroce, și implicit a muzicii lui Johann Sebastian Bach s-au cristalizat în cadrul mișcării *Orgelbewegung* care a avut loc în Germania începând din al doilea deceniu al secolului al 20-lea. Această mișcare avea ca scop redescoperirea și restaurarea instrumentelor istorice, respectiv stabilirea unor principii de bază cu privire la interpretarea autentică a muzicii baroce. O altă preocupare a acestei mișcări era distanțarea de idealul sonor romantic, care era considerat depășit. - ***, *Lexikon der Orgel*, p. 521.

Guilmant și Vierne, care au avut concepții similare în ceea ce privește arta interpretativă organistică.

De-a lungul celor șase ani de activitate la clasa de orgă din *Conservatorul Național din Paris*, Widor a reușit să reformeze școala franceză de orgă, producând o generație de organiști care dispuneau de o tehnicitate superioară și de capacitatea de a improviza în orice stil. Dintre studenții săi îi amintim pe: Louis Vierne (1870-1937), Charles Tournemire (1870-1939), Henri Busser (1872-1973), Henri Libert (1869-1937), Gustave Bret (1875-1969), Alphonse Schmitt (1875-1912) și Charles Quef (1873-1931).

În anul 1896 Widor s-a transferat la catedra clasei de compoziție, unde dorea să obțină rezultate la fel de bune ca și la clasa de orgă. În ciuda faptului că această dorință nu i s-a îndeplinit, acesta a reușit să contribuie la formarea unor personalități importante ale muzicii franceze precum: Darius Milhaud (1892-1974), Nadia Boulanger (1887-1979), Arthur Honegger (1892-1955), Edgar Varèse (1885-1965), Gabriel Dupont (1878-1914) și Marcel Dupré (1886-1971).

Compozitorul Widor

Deși Widor a rămas în istorie în primul rând datorită lucrărilor sale dedicate orgii, acesta nu se considera doar organist. Aruncând o privire asupra opusului său creațional, observăm că a abordat diferite genuri muzicale.

În afara celor zece simfonii dedicate orgii, cea mai cunoscută lucrare al lui Widor este baletul *La Korrigane*, compus în anul 1880. Prima audiție a acestei lucrări care a avut loc la Opera din Paris, a produs ecouri pozitive în presa muzicală pariziană. Din acel moment, Widor era cunoscut de public drept *„l'auteur de la Korrigane"*. Baletul *La Korrigane* a rămas în repertoriul *Operei din Paris*, de la prima audiție având loc aici cel puțin 150 de reprezentații ale acestei lucrări.[135] O altă lucrare dedicată muzicii de balet este *Jeanne d'Arc. Légende mimée en 4 tableaux*¸ un *balet-*

[135] Van Oosten, Ben, *Charles Marie Widor Vater der Orgelsymphonie*, p. 138.

pantomimă prezentat pentru prima dată la *Hipodromul din Paris* în anul 1890.

În timpul activității de organist la Biserica Saint-Sulpice, Widor a compus mai multe lucrări pentru ceremoniile religioase, cum ar fi: *Deux motets op. 18* pentru două coruri și orgă, și *Trois motets op. 23,* respectiv *Messe pour deux choeurs et deux orgues op. 36* pentru două coruri și două orgi. La Saint-Sulpice, interpretarea unei lucrări concepute pentru două orgi era posibilă, deoarece asemenea majorității bisericilor Romano-Catolice din Franța și aici se găsesc: o orgă mare, denumită *Grand Orgue*, poziționată deasupra intrării principale, și o orgă mai mică, denumită *Orgue de Choeur,* poziționată în partea opusă a navei. De asemenea, pe vremea lui Widor, Biserica Saint-Sulpice dispunea de un cor mixt și de un cor de baritoni alcătuit din studenții de la seminar, care erau la dispoziția compozitorului cu ocazia principalelor sărbători religioase. În afara acestor lucrări corale sacre, Widor a compus mai multe lucrări pentru voce și pian, în majoritatea cazurilor lieduri intitulate *Mélodies*.

Dintre lucrările orchestrale amintim cele două concerte pentru pian și orchestră op. 39 și op. 77, *Concertul pentru violoncel și orchestră op. 41* și *Coral și Variațiune pentru harpă și orchestră op.* 74; *Simfoniile* op. 16 și op. 54; poemul simfonic *La nuit du Walpurgis op. 60* și suita *Conte d'Avril op. 64*.

O mare parte a creațiilor lui Widor au fost dedicate pianului, acesta compunând atât lucrări pentru pian solo cât și pentru două piane. În ceea ce privește muzica de cameră, majoritatea lucrărilor lui Widor au fost dedicate unor formații precum: duo pian și vioară; duo pian și violoncel; trio pian, vioară și violoncel. Există însă și câteva lucrări pentru pian și flaut, pian și armoniu sau pian și clarinet. O lucrare camerală importantă este cea intitulată *Salvum fac populum tuum op. 84*, pentru 3 trompete, 3 tromboni, percuție și orgă, compusă pentru slujba religioasă organizată la Biserica Saint-Sulpice cu ocazia încheierii *Primului Război Mondial*.

Printre creațiile lui Widor găsim și câteva lucrări aparținând genului de operă precum: *Maître Ambros: drame lyrique en 4 actes et 5 tableaux op. 56* (1886), *Les pêcheurs de Saint-Jean* (1904) și *Nerto* (1924). Opera *Nerto* a fost pusă în scenă pentru prima oară în anul 1924 la *Opera*

din Paris. După prima audiție, Widor a fost criticat datorită faptului că muzica ar fi în concordanță cu curentele estetice de la începutul secolului al 20-lea.[136]

Pe lângă numeroasele sale compoziții, Widor este și autorul unui valoros tratat de orchestrație, intitulat *Technique de l'orchestre moderne* (1904), o ediție completată și revizuită a lucrării *Traité d'instrumentation et d'orchestration* (1843) de Hector Berlioz (1803-1869). Această lucrare a devenit un manual al tuturor compozitorilor, fiind tradusă în spaniolă, engleză, germană și rusă.[137]

Motivul pentru care majoritatea lucrărilor sale sunt astăzi ignorate este necunoscut. O posibilă explicație ar fi faptul că interpretarea lor necesită o aparatură instrumentală mult prea mare, cum ar fi în cazul compozițiilor pentru orgă, cor și orchestră, sau în cazul baletului-pantomimă *Jeanne d'Arc*, care necesită prea mult spațiu pentru a fi pus în scenă. O altă explicație ar fi că lucrările sale orchestrale, cele aparținând genului de operă și lucrările pentru pian, au fost umbrite de creațiile unor compozitori contemporani precum: Johann Strauss (1825-1899), Johannes Brahms (1833-1897), Georges Bizet (1838-1875), Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1840-1893), Antonín Dvořák (1841-1904), Jules Massenet (1842-1912), Nicolai Rimsky-Korsakov (1844-1908), Giacomo Puccini (1858-1924), Gustav Mahler (1860-1911), Claude Debussy (1862-1918) etc. Cu toate că de la sfârșitul secolului al 19-lea muzica a intrat în etapa stilistică a impresionismului, Widor a rămas fidel stilului simfonic abordat de el și de contemporanii săi Charles Gounod (1818-1893), César Franck (1822-1890), Édouard Lalo (1823-1892) și Gabriel Fauré (1845-1924).

Compozițiile pentru orgă

În perioada în care în Germania a avut loc mișcarea *Orgelbewegung*, în Franța a apărut un curent similar al cărui rezultat a fost nașterea

[136] Van Oosten, Ben, *Charles Marie Widor Vater der Orgelsymphonie*, p. 155.
[137] Ibid., pp. 155-156.

instrumentului *neo-clasic* pe care se puteau interpreta lucrări aparținând oricărui stil muzical (*Orgue à tout jouer*)[138]. Nefiind în concordanță cu noile tendințe stilistice, orgile simfonice construite de Cavaillé-Coll au fost înlocuite cu instrumente noi, sau au fost modificate semnificativ prin adăugarea unor registre caracteristice instrumentelor clasice franceze. În același timp, repertoriul dedicat instrumentului simfonic a fost dat uitării. Instrumentul *neo-clasic* a avut parte de un succes important, inspirând creațiile unor compozitori precum Jehan Alain (1911-1940), Jean Langlais (1907-1991) sau Olivier Messiaen (1908-1992). La sfârșitul secolului al 20-lea organiștii au început să prezinte din nou interes pentru creațiile compozitorilor de muzică simfonică pentru orgă, astfel simfoniile lui Widor au fost aduse din nou în atenția publicului, rămânând și azi în repertoriul organiștilor din lumea întreagă.

În afara celor zece simfonii pentru orgă solo, Widor a compus și trei simfonii pentru orgă și orchestră: *Symphonie pour orgue et orchestre* op. 42 (1882), *Symphonie No. 3 op. 69* (1894) și *Sinfonia sacra op. 81* (1908); și o simfonie pentru orgă, orchestră și cor, intitulată *Symphonie antique op. 83* (1911). După o pauză de 20 de ani de la compunerea ultimei simfonii pentru orgă, Widor a mai dedicat instrumentului său preferat trei cicluri de lucrări: *Bach's Memento – Six pièces pour orgue (Pastorale, Miserere Mei Domine, Aria in e-moll, Marche du Veilleur de Nuit, Sicilienne, Mattheus-Final),* constând din șase prelucrări de compoziții de Johann Sebastian Bach; *Suite latine op. 86 (Praeludium, Beatus vir, Lamento, Ave Maris Stella, Adagio, Lauda Sion)*, suită ce prelucrează teme gregoriene; și *Trois Nouvelles Pièces op. 87 (Classique d'hier, Mystiques, Classique d'aujourd'hui),* lucrare în trei părți compusă în stilul specific widorian.

Simfoniile pentru orgă

Cele mai importante lucrări dedicate orgii ale lui Charles-Marie Widor sunt cele zece simfonii, ale căror geneză se extinde pe o perioadă de 28 de ani. Deși César Franck a utilizat termenul *symphonique* în

[138] Busch, Hermann J., *Zur Französischen Orgelmusik des 19. Und 20. Jahrhundert*, p. 23.

denumirea lucrării sale *Grande pièce symphonique*, primul care a dat titlul de *Simfonie* lucrărilor sale concepute în mai multe părți a fost Widor.

Simfoniile lui Widor au luat naștere sub semnul sonorității simfonice ale orgilor construite de Cavaillé-Coll, în special al instrumentului din Biserica Saint-Sulpice, unde a fost organist titular (Img. 29), al cărei dispoziție este următoarea[139]:



Img. 29: *Prospectul orgii Cavaillé-Coll de la Biserica Saint-Sulpice din Paris*[140]

[139] van Oosten, Ben, *Charles-Marie Widor Vater der Orgelymphonie*, pp. 260-261.

[140] http://pss75.fr/saint-sulpice-paris/wp-content/uploads/2012/10/2011-orgue-saint-sulpice-buffet.jpg

Grand-Choeur (I) C-g'''

Octave ....4'
Doublette ....2'
Fourniture .... IV rangs
Cymbale .... VI rangs
Plein jeu .... IV rangs
Cornet (ab d') .... V rangs
Bombarde ....16'
Basson ....16'
1ère Trompette ....8'
2ème Trompette ....8'
Basson ....8'
Clairon ....4'
Clairon-doublette ....2'

Grand-Orgue (II) C-g'''

Principal harmonique ....16'
Montre ....16'
Bourdon ....16'
Flûte conique (ab d') ....16'
Montre ....8'
Diapason ....8'
Flûte harmonique ....8'
Flûte à pavillon ....8'
Flûte traversière (ab d') ....8'
Bourdon ....8'
Salicional ....8'
Grosse quinte .... 5 1/3'
Prestant ....4'

Positif (III) C-g'''

Violon-basse ....16'
Quintaton ....16'
Flûte traversière ....8'
Quintaton ....8'
Salicional ....8'
Gambe ....8'
Unda maris (ab c) ....8'
Flûte douce ....4'
Flûte octaviante ....4'
Dulciana ....4'

Jeux de combinaison

Quinte ....2 2/3'
Doublette ....2'
Tierce ....1 3/5'
Larigot ....1 1/3'
Piccolo ....1'
Plein jeu harmonique ....III-VI rangs
Basson ....16'
Trompette ....8'
Baryton ....8'
Clairon ....4'

Récit expressif (IV) C-g'''

Quintaton ....16'
Diapason ....8'
Flûte harmonique ....8'
Bourdon ....8'
Violoncelle ....8'
Voix céleste (ab c) ....8'
Prestant ....4'
Flûte octaviante ....4'
Doublette ....2'
Basson-Hautbois ....8'
Cromorne ....8'
Voix humaine ....8'

Jeux de combinaison

Dulciana ....4'
Nasard .... 2 2/3'
Octavin ....2'
Fourniture ....III rangs
Cymbale................................IV rangs
Cornet (ab c') ....V rangs
Bombarde ....16'
Trompette ....8'
Clairon ....4'
Tremblant du Récit

Solo (V) C-g'''

Bourdon	16'
Flûte conique (ab c')	16'
Principal	8'
Flûte harmonique	8'
Bourdon	8'
Violoncelle	8'
Gambe (ab c)	8'
Kéraulophone	8'
Prestant	4'
Flûte octaviante	4'

Jeux de combinaison

Grosse quinte	5 1/3'
Octave	4'
Grosse tierce	3 1/5'
Quinte	2 2/3'
Septième	2 2/7'
Octavin	2'
Cornet (ab c')	V rangs
Bombarde	16'
Trompette	8'
Clairon	4'
Trompette en chamade	8'

Pédale (C-f')

Principal	32'
Principal	16'
Contrebasse	16'
Soubasse	16'
Principal	8'
Violoncelle	8'
Flûte	8'
Flûte	4'

Jeux de combinaison

Contre Bombarde	32'
Bombarde	16'
Basson	16'
Trompette	8'
Ophicléïde	8'
Clairon	4'

Registres de Combinaison

Pédale
Grand-Orgue/Grand-Choeur
Solo
Positif
Récit

Pédales de Combinaison

(von links nach rechts)

1. Tirasse Grand-Choeur (1862: Orage)
2. Tirasse Grand-Orgue (1862: Tirasse G.Ch.)
3. Tirasse Récit (1862: Tirasse G.O.)
4. Anches Pédale
5. Octaves graves Grand-Choeur
6. Octaves graves Grand-Orgue
7. Octaves graves Solo
8. Octaves graves Positif
9. Octaves graves Récit
10. Anches Grand-Orgue (= Grand-Choeur sur Grand-Orgue)
11. Anches Solo
12. Appel Trompette en chamade (1862: Ensemble des Anches)
13. Anches Positif
14. Anches Récit
15. Copula Grand-Choeur/I (Grand-Choeur sur machine)
16. Copula Grand-Orgue/I
17. Copula Solo/I
18. Copula Positif/I
19. Copula Récit/I
20. Copula Récit/Positif (IV/III) (1862: Trémolo Récit)
21. Expression Récit („à cuiller")

Având la dispoziție un instrument atât de complex, Widor a avut posibilitatea să conceapă simfoniile sale cu o sonoritate orchestrală. Elementele dinamice se realizează printr-un procedeu similar celui prezentat în cazul muzicii lui César Franck: se activează registrele de *Fond*, manualele se cuplează între ele, se utilizează jaluzeaua de expresie, iar în final se adaugă diferitele grupuri de registre denumite *Jeux de combinaison*. Acest procedeu este aplicat de regulă în cazul primei și ultimei părți ale simfoniilor. În cazul părților cu caracter liric, cu linii melodice solistice Widor utilizează registrele de *Trompette, Clarinette, Flûte* sau *Hautbois*¸ în timp ce părțile meditative sunt de regulă registrate cu *Gambe, Voix céleste* sau *Voix humaine.* După cum am amintit în capitolul care relatează despre activitatea pedagogică a lui Widor, acesta nu era adeptul unor registrații prea colorate, schimburile de registre fiind mereu subordonate structurii. În cazul lucrărilor sale Widor a notat în partitură indicații precise referitoare la registrații și la gesturile dinamice, care nu se referă niciodată la schimburi de registre, ci la schimbul de manuale și la utilizarea jaluzelei de expresie care este indispensabilă în interpretarea muzicii sale.

Aspecte interpretative generale

Simfoniile lui Widor necesită o abordare specifică muzicii simfonice franceze. În ceea ce privește latura tehnică, spre deosebire de lucrările lui César Franck în care se resimte o influență evidentă a tehnicii pianistice, în simfoniile lui Widor avem de-a face cu o tehnică pur organistică. Widor a reușit să combine stilul simfonic francez cu tehnica organistică germană, în lucrările sale scriitura fiind în perfectă concordanță cu posibilitățile sonore oferite de instrumentul simfonic. În cazul compozițiilor lui Widor pedalierul este mereu obligat, uneori apărând și pedala dublă, situații în care vocile pot primi funcție armonică sau melodică. De multe ori interpretul trebuie să cânte cu aceeași mână pe două manuale diferite. Din aceste aspecte tehnice putem deduce că

simfoniile lui Widor necesită un grad avansat de tehnicitate, ele reprezentând o treaptă importantă în dezvoltarea oricărui organist.

În ceea ce privește articulația, lucrările lui Widor trebuie interpretate strict în *legato*, cu excepția situațiilor în care compozitorul prevede *staccato* sau note repetate, pe care acesta la numește note articulate. Despre realizarea corectă a acestora Widor oferă următoarele indicații: *„La orgă articulația sunetelor trebuie să fie foarte precisă. Dacă este vorba de valori scurte care apar în tempo rapid sau moderat, atunci ele trebuie să fie scurtate cu jumătate din valoarea lor; dacă este vorba de valori lungi în tempo rar atunci ele trebuie scurtate cu o pătrime sau o optime."*[141]

O problemă importantă în cazul muzicii lui Widor este *rubato*-ul care depinde în totalitate de bunul-gust al fiecărui interpret. Abordarea acestei probleme este una delicată, muzica lui Widor necesitând mai puțin *rubato* decât cea a lui César Franck. Interpretul trebuie să fie înarmat cu cunoștințe stilistice și estetice temeinice pentru a efectua o interpretare adecvată. O altă problemă care ține de domeniul agogicii este accentuarea, care la orgă nu poate fi efectuată decât prin intermediul influențării duratei notelor, astfel în cazul unui sunet neaccentuat valoarea este scurtată, în timp ce în cazul unui sunet accentuat valoarea este lungită. Și în acest caz interpretul are ultimul cuvânt.

În ceea ce privește tempoul, Widor nu era adeptul unor viteze exagerate, susținând că o interpretare bună trebuie să fie vie, articulată și clară din punct de vedere ritmic. Un bun exemplu în acest caz este înregistrarea *Toccatei* finale din *Simfonia a 5-a*, realizată în anul 1932, în interpretarea compozitorului, în care se poate constata că acesta cânta partea respectivă într-un tempo mai rar decât cel indicat în partitură[142]. Bineînțeles interpretul trebuie să țină cont mereu de acustica încăperii înainte de a se decide asupra unui tempo. Legat de această problemă

[141] Vierne, Louis, *Mes Souvenirs, în: Cahiers et mémoirs de l'orgue, nr, 134 bis*, p. 37, în: van Oosten, Ben, *Charles-Marie Widor, Vater der Orgelsymphonie*, p. 342.

[142] http://www.youtube.com/watch?v=J8vz1D_L_OE

Widor relata astfel: *„Putem să stabilim tempoul în care interpretăm o muzică pentru orgă prin intermediul unei indicații de metronom? Nu. Acustica sălii decide care va fi tempoul. Pentru ca unda sonoră să străbată o biserică de 120 de metri este nevoie de mai mult de 2/3 de secundă, în timp ce într-o sală de 20 de metri ea are nevoie de doar o clipă. Cum putem să păstrăm în ambele locuri același tempo? […] Este nevoie de mulți ani de experiență pentru a ne putea asculta ca și cum am fi propriul nostru public. Rugați un coleg să urce la orgă în timp ce dumneavoastră vă așezați să ascultați din cel mai îndepărtat punct al navei bisericii; nu veți fi surprinși doar de tempo ci și de sunet. Repetați acest experiment cât de des puteți, nu există a lecție mai bună."*[143] În zilele noastre acest lucru poate fi realizat cu ușurință prin utilizarea unui aparat de înregistrare care redă cu exactitate chiar și cel mai mic zgomot.

Aspecte formale și stilistice

Simfoniile lui Widor nu urmăresc forma clasică de simfonie, ele fiind concepute asemenea unor suite, compozitorul incluzând mai multe părți de sine stătătoare care pot fi interpretate separat. Din acest motiv, aceste lucrări nu sunt simfonice datorită formei lor, ci mai degrabă datorită sonorității simfonice ale instrumentelor sub influența căruia au luat naștere. Widor era puțin interesat să creeze o legătură tematică între părțile simfoniilor sale, mulțumindu-se cu înrudirea tonală. Deși în simfoniile a șaptea și a opta apar deja motive generative care creează o anumită legătură între părți, doar ultimele două simfonii (*Symphonie Gothique op. 70* și *Symphonie Romane op. 73*) prezintă o concepție cu adevărat ciclică datorită temelor gregoriene utilizate.

Părțile simfoniilor lui Widor sunt concepute sub semnul unor genuri clasice precum *preludiul, fuga, canonul* sau *toccata*, sau a *piesei de caracter* care pe vremea aceea cunoștea o perioadă de înflorire. Forma de sonată este puțin utilizată de Widor, acesta preferând să creeze structuri

[143] Widor, Charles-Marie, *De l'Interpretation des Préludes et des Fugue – Observations générales*, în: *Jean Sébastien Bach – Oeuvres Complètes pour Orgue, vol. 1*, pp. V-VI.

libere care se adaptează perfect intențiilor sale creative. În majoritatea părților Widor utilizează forma de *lied*: secțiunea A este concepută în tonalitatea de bază și prezintă tema principală; secțiunea B prezintă o temă secundară care contrastează cu tema principală, sau prelucrează în altă tonalitate materialele tematice din secțiunea A; repriza readuce secțiunea A în varianta inițială sau ușor modificată. Elementele structurale sunt evidențiate fie prin alternarea secțiunilor polifonice cu secțiuni omofone, fie prin schimbul de manuale sau prin intermediul introducerii unor teme noi. La finalul părților Widor introduce în majoritatea cazurilor câte o *codă* în care prezintă pentru ultima oară temele utilizate, sau motive derivate din acestea. O regulă în cadrul simfoniilor este alternarea părților rapide sau cu caracter dramatic, cu părți lente cantabile sau meditative. Urmărind simfoniile lui Widor se poate deduce că acesta avea un simț rafinat al proporției.

În ceea ce privește limbajul, Widor folosește de multe ori limbajul cromatic și cel modal, muzica sa amintind uneori de stilul wagnerian. Ca majoritatea compozitorilor de muzică romantică, în cadrul lucrărilor sale Widor folosește foarte des relația de terță sau relația major-minor.

Din punct de vedere stilistic simfoniile lui Widor au luat naștere sub semnul esteticii romantice. Personalitatea versatilă și cultura generală foarte bogată este reflectată în muzica sa, care uneori este serioasă și introvertită, iar alteori este visătoare sau chiar exuberantă. Spre deosebire de compozitorii de muzică liturgică, Widor a fost adeptul muzicii de concert, lucrările sale fiind concepute pentru a fi cântate pe instrumente simfonice situate în spații mari, cu o acustică generoasă. Se poate spune că Widor a încercat să introducă muzica de concert în sfera sacră, compunând piese de caracter care pot fi interpretate și în context liturgic, în momente precum procesiunea, împărtășania, transsubstanțierea sau la sfârșitul misei. Cele zece simfonii ale lui Widor pot fi incluse în trei perioade de creație care corespund etapelor de dezvoltare stilistică ale compozitorului.

Prima perioadă de creație – Simfoniile 1-4, op. 13 (1872)

Conform afirmațiilor compozitorului, primele patru simfonii dedicate orgii au fost inspirate de sonoritatea orchestrală a instrumentului de la Biserica Saint-Sulpice, unde Widor era organist titular: *„Când am simțit vibrația celor 6000 de tuburi ale orgii de la Saint-Sulpice sub mâinile și picioarele mele, am început să compun primele patru simfonii.”*[144] Conform mărturiilor compozitorului, lucrările aparținând primului volum de simfonii sunt concepute sub semnul influenței muzicii lui Felix Mendelssohn-Bartholdy și a lui Johann Sebastian Bach: *„Deși au fost concepute într-un stil clasic, primele mele simfonii pentru orgă par a fi originale. Scopul meu nu a fost să abordez un anumit stil sau vreo formă specială. Le-am compus cu un sentiment profund și mă întrebam dacă au fost influențate de Bach sau Mendelssohn. Nu, eu ascultam sonoritățile de la Saint-Sulpice, și încercam să găsesc un material muzical liber din punct de vedere stilistic, dominat de formule contrapunctice.”*[145]

Lumea muzicală a acestor simfonii ni-l prezintă pe Widor compozitorul *clasic*, stilul reținut abordat în cadrul acestora fiind reflectat în numărul redus al elementelor dinamice și agogice. Următoarele analize sunt realizate pe baza ediției a doua ale simfoniilor, care a fost publicată în 1901 la Paris de *Editura Hamelle*.

Symphonie I op. 13/1 (do minor)

Prima simfonie a lui Charles-Marie Widor a fost concepută inițial în cinci părți. La publicarea celei de-a doua ediții compozitorul a adăugat încă două părți, astfel rezultând următoarea ordine: *Prélude, Allegro, Intermezzo, Adagio, Marche pontificale, Méditation, Finale*.
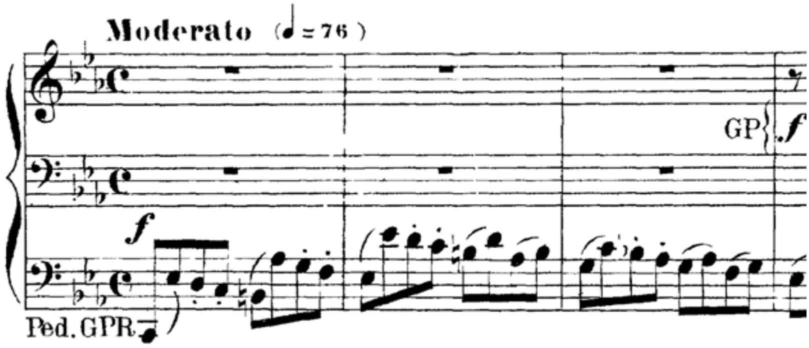
---

[144] Widor, Charles-Marie, *Souvenirs autobigraphiques*, p. 27, în: Van Oosten, Ben, *Charles Marie Widor Vater der Orgelsymphonie*, p. 293.

[145] Ibid., p. 314.

I. Prélude - Moderato (do minor)

După cum sugerează titlul, partea întâi a simfoniei este un preludiu conceput într-un stil polifonic ce amintește de preludiile lui Johann Sebastian Bach. La început, compozitorul ne prezintă tema de trei măsuri (T1) care stă la baza părții, ea fiind expusă în linia basului, la pedalier (Img. 29).
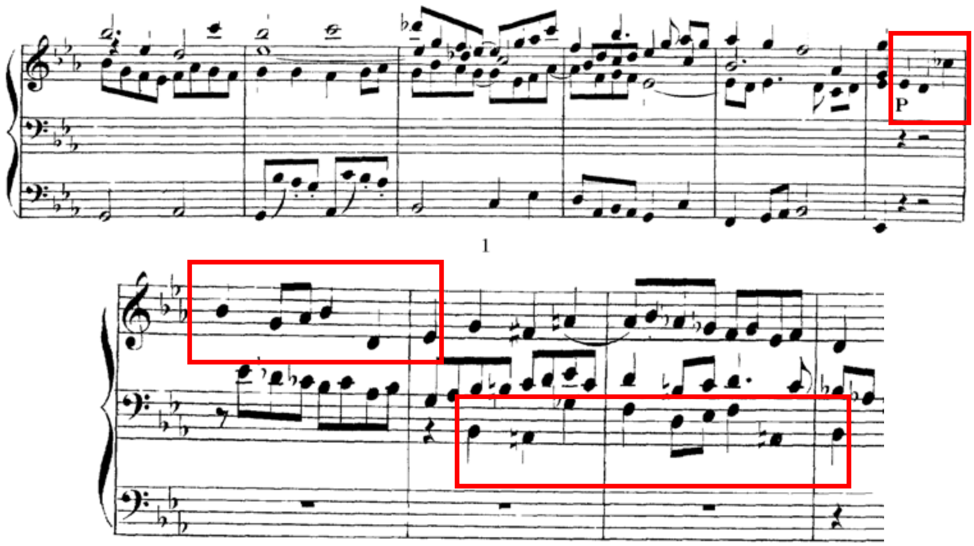


Img. 29: *Charles-Marie Widor,* Symphonie I, op. 13/1, Partea I, *măs.: 1-4*[146]
Tema principală a primei părți (T1)

Articulația indicată de compozitor pentru interpretarea acestei teme contribuie la accentuarea caracterului bachian. Interesant este faptul că această articulație este valabilă doar în cazul în care tema apare la pedalier, în cazul manualelor ea fiind concepută în *legato*. O posibilă explicație pentru acest aspect ar fi faptul că în cazul sunetelor grave o interpretare articulată este mai inteligibilă decât una în *legato*. În continuare tema apare de trei ori succesiv (sopran-bas-sopran), fiind urmată de un episod în care între linia basului și cea a tenorului se desfășoară un dialog la baza căruia stau motive provenite din capul de temă. Aceste motive vor reapărea de mai multe ori pe parcursul părții. Prima secțiune se finalizează în relativa *Mib* major.

[146] http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/2/2c/IMSLP82895-SIBLEY1802.7730.add9-390 87012454932.pdf

În măsura 21 compozitorul ne prezintă tema a doua (T2-*Mib* major) pe manualul *P.*, fiind acompaniată de pasaje de optimi similare primei teme (Img. 30).
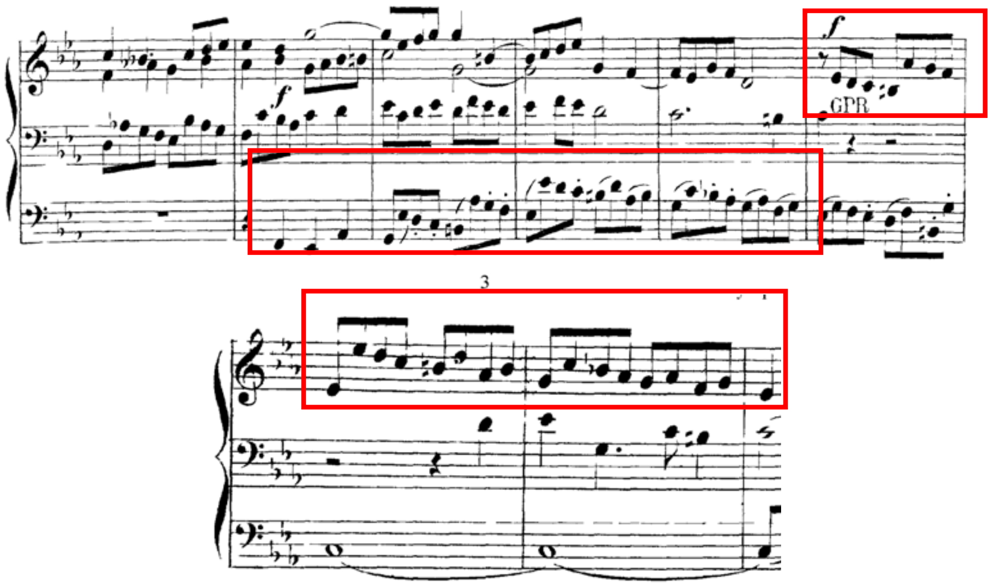


Img. 30: *Charles-Marie Widor,* Symphonie I, op. 13/1, *Partea I, măs.: 16-25*[147]
Tema a doua cu acompaniamentul similar temei întâi

O amplificare dinamică începe din măsura 29, unde compozitorul prevede trecerea la manualul *G.O.* (*Grande Orgue*), cuplat cu manualul *P.* (*Positif*). Din acest moment muzica se precipită, un motiv derivat din tema a doua fiind prezentat de patru ori la vocea sopranului. Direcția ascendentă a muzicii contribuie la acumularea tensiunilor care se rezolvă în măsura 37, unde tema principală reapare la bas în tonalitatea *fa* minor. O nouă amplificare dinamică este realizată aici prin cuplarea manualului *R.* (*Récit*) la celelalte manuale. În continuare muzica trece printr-o serie de modulații, atingând tonalități precum *Reb* major, *Si* major, *Re* major și *Sol* major, într-un final ajungând la tonalitatea inițială *do* minor. Pe parcursul

[147] http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/2/2c/IMSLP82895-SIBLEY1802.7730.add9-39087012454932.pdf
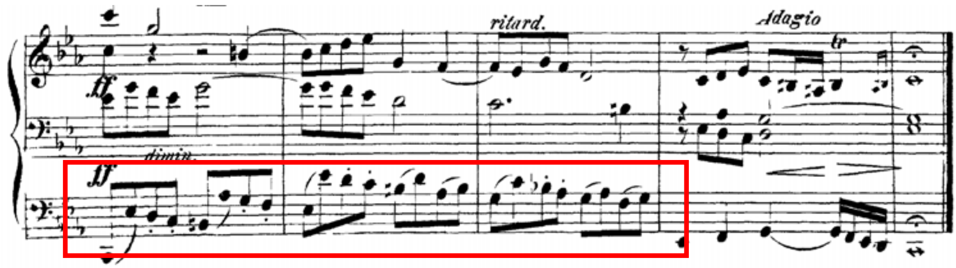
acestei secțiuni modulatorii se prezintă materiale tematice provenite atât din T1 cât și din T2. În măsura 70 începe repriza care readuce tema principală la bas, precedată de un motiv derivat din capul temei a doua (Img. 31).



Img. 31: *Charles-Marie Widor*, Symphonie I, op. 13/1, *Partea I, măs.: 68-76*[148]
Revenirea T1 (Repriza)

În măsura 80 compozitorul prevede adăugarea grupului de registre de ancii pe manualul *R.*, urmând mai apoi să se efectueze un ultim *crescendo* prin deschiderea jaluzelei expresive. După o cadență compusă împodobită cu un tril la sopran începe *coda*, care prezintă pentru ultima oară tema principală la bas. După expunerea temei urmată de o scurtă pauză, partea se încheie în *Adagio* cu o cadență compusă (Img. 32).

[148] http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/2/2c/IMSLP82895-SIBLEY1802.7730.add9-39087012454932.pdf



Img. 32: *Charles-Marie Widor,* Symphonie I, op. 13/1, *Partea I, măs.: 93-97*[149]
Coda cu tema principală la bas

În urma analizei părții întâi putem distinge următoarea structură formală:

Secțiunea A	Secțiunea B (Dezvoltare)	Secțiunea Av (Repriza)	*Coda*
(M. 1-21)	(M. 21-69)	(M. 69-92)	(Măs. 93-97)
T1	T2 + T1	T1	T1
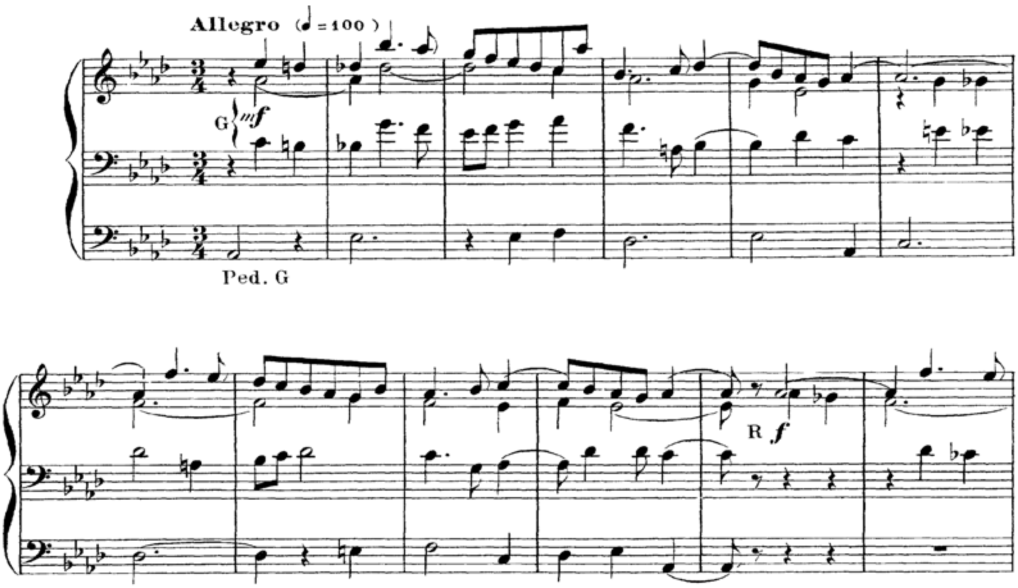
Deși prezintă atât elemente apropiate formei de sonată cât și o abordare asemănătoare unei fugi duble această primă parte este concepută într-o formă liberă, compozitorul utilizând tehnici polifonice precum imitația, contrapunctul dublu și triplu, sau augmentarea. Din punct de vedere interpretativ partea nu prezintă dificultăți, limbajul polifonic necesitând o interpretare echilibrată, fără gesturi agogice însemnate, elementele dinamice fiind realizate de regulă prin intermediul schimbului de manuale, utilizarea jaluzelei de expresie fiind indicată doar spre finalul părții. Registrația cu registre de *Fond* și *Flaute 8, 4* asigură caracterul solemn al muzicii.

II. Allegro (Lab major*)*

În debutul părții a doua compozitorul ne prezintă o primă temă melodioasă la sopran, cu un acompaniament de tip coral (Img. 33)

[149] Ibid.

(Secțiunea A). Tema este structurată în două fraze a câte cinci măsuri. Fraza a doua este repetată mai apoi asemenea unui ecou pe manualul *R*.
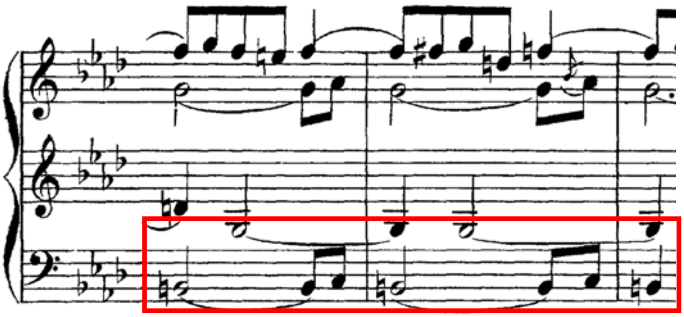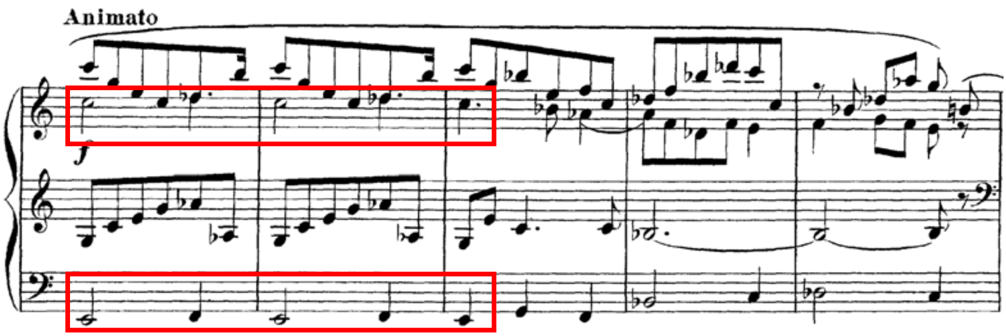


Img. 33: *Charles-Marie Widor*, Symphonie I, op. 13/1, *Partea II, măs.: 1-12*[150]
Melodie principală la sopran (M1)

Din măsura 16 începe o nouă secțiune modulantă (Secțiunea B), care după o scurtă oprire în tonalitatea *Sol* major revine la tonalitatea inițială prin intermediul unui pasaj descendent de optimi. În măsura 31 revine melodia inițială, pe manualul *R.* în nuanța *pp* (Secțiunea Av1). De această dată fraza a doua nu se repetă, compozitorul trecând direct la Secțiunea C, care de asemenea efectuează o modulație spre *Sol* major. Secțiunea Av2 începe în măsura 66 în tonalitatea *Do* major.

[150] http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/2/2c/IMSLP82895-SIBLEY1802.7730.add9-39087012454932.pdf

Urmează Secțiunea D, marcată *Animato* (Măs. 75), care debutează în tonalitatea *Do* major. În debutul acesteia apar o serie de pasaje de optimi arpegiate, la baza cărora stă un motiv provenit din Secțiunea B (Img. 34).
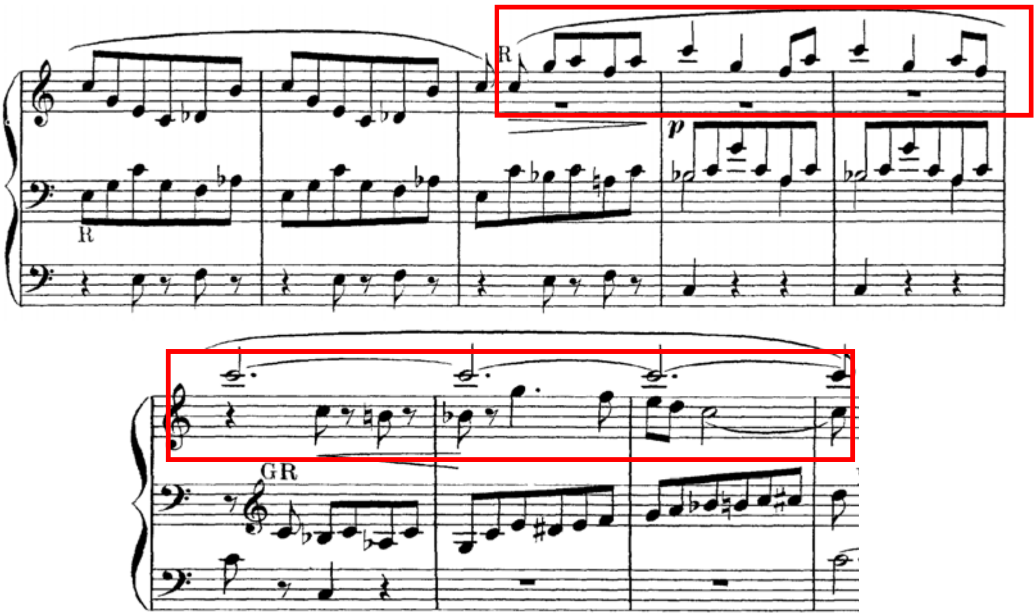




Img. 34: *Charles-Marie Widor,* Symphonie I, op. 13/1, *Partea II, măs.: 24-26, 76-80*[151]
Motiv provenit din secțiunea B

Peste mișcarea continuă de optimi apare tema a doua la sopran (Img. 34), mai întâi în tonalitatea *Fa* major, iar mai apoi în *re* minor și *Mi* major.

---

151 http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/2/2c/IMSLP82895-SIBLEY1802.7730.add9-39087012454932.pdf



Img. 34: *Charles-Marie Widor,* Symphonie I, op. 13/1, *Partea II, măs.: 81-89*[152]
Tema a doua la sopran

În măsura 102 se revine la materialele muzicale expuse în secțiunea C, de această dată în tonalitatea *Mi* major (Secțiunea Cv1)¸ iar mai apoi, prin intermediul unui pasaj modulant de optimi se ajunge la secțiunea Av3, concepută în tonalitatea inițială (Măs. 121). Urmează apoi Secțiunea Dv1, unde au loc o serie de modulații – *Lab* major, *Sib* major, *Do* major – ulterior ajungând din nou la tonalitatea inițială. În *coda* părții cele două teme principale sunt prezentate consecutiv pentru ultima oară pe manualul *R.* în *pp,* partea finalizându-se cu o un pasaj ascendent de optimi urmat de *coda cozii.*

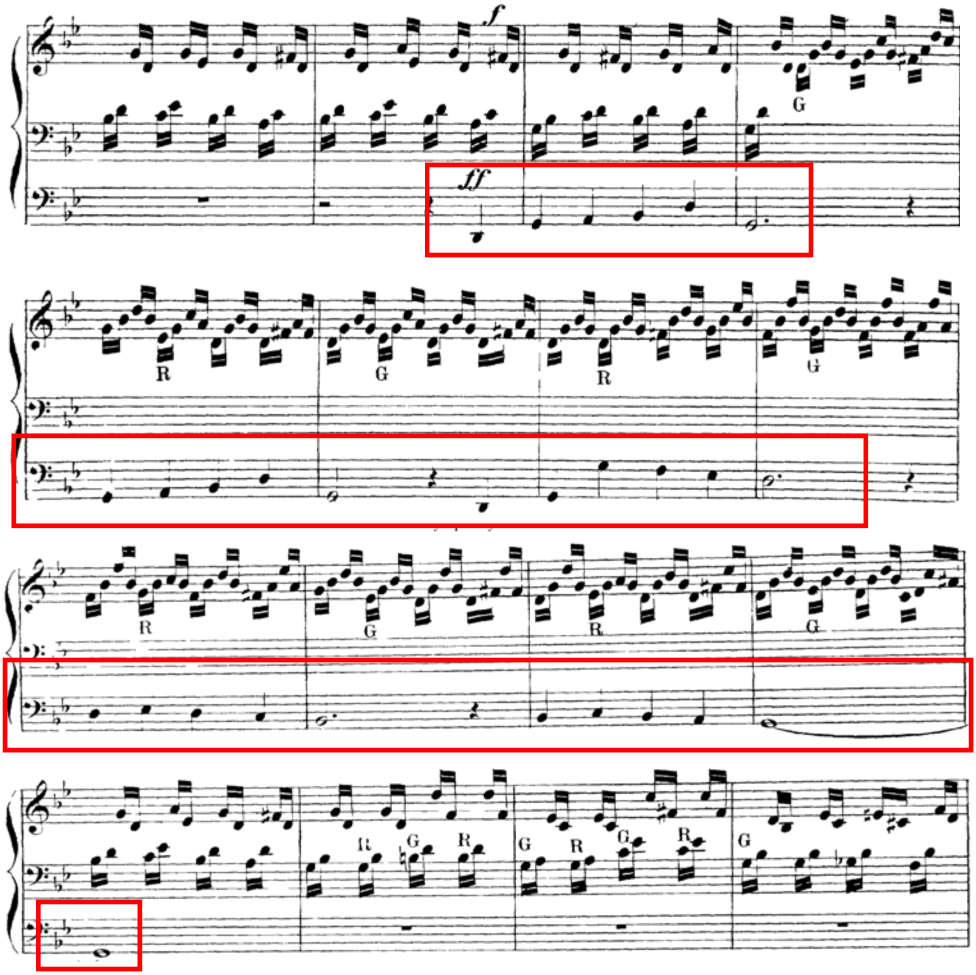
La finalul analizei acestei părți se poate concluziona că aceasta este concepută într-o formă strofică în care cele două teme principale apar asemenea unor refrene. Datorită faptului că cele două teme apar mereu modificate atât din punct de vedere al structurii cât și în ceea ce privește tonalitatea, nu se poate discuta de o formă bine definită. La o privire mai apropiată se evidențiază următoarea structură:

[152] http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/2/2c/IMSLP82895-SIBLEY1802.7730.add9-39087012454932.pdf

Secțiunea I (Tema 1)	Secțiunea II (Tema 2)	Secțiunea III (Tema 1+2)
(M. 1-76)	(M. 76-121)	(M. 121- 183)
A-B-Av1-C-Av2	D-Cv1	Av3-Dv1 + Coda

III. Intermezzo-Allegro (sol minor)

A treia parte este o *toccată* tipic franceză, concepută în totalitate în *staccato*. La baza ei stă o temă care apare la bas la sfârșitul măsurii 9, care se regăsește de la bun început în polifonia latentă realizată de figurațiile de șaisprezecimi de la vocea superioară (Img. 34).
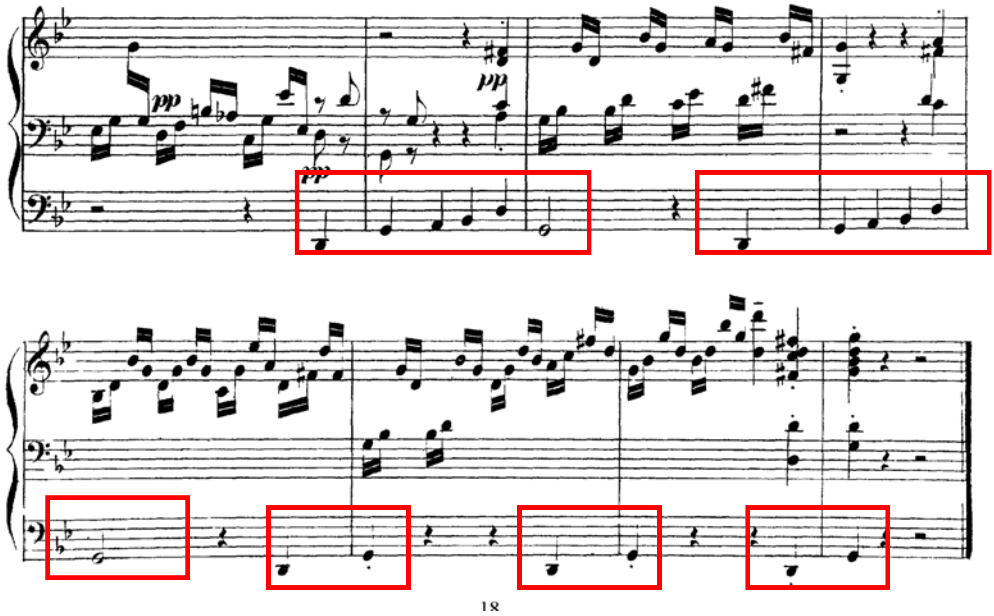


Img. 34: *Charles-Marie Widor, Symphonie I, op. 13/1, Partea III, măs.: 8-23*[153]
Tema părții expusă asemenea unui cantus firmus

[153] http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/2/2c/IMSLP82895-SIBLEY1802.7730.add9-39087012454932.pdf

Pe parcursul părții această temă va mai apărea de trei ori: în *re* minor (Măs. 29), în *sib* minor (Măs. 54), iar în final din nou în *sol* minor (Măs. 79).

La sfârșitul părții muzica se pierde, efectuându-se un amplu *decrescendo*, în linia basului apărând de două ori primul motiv din temă, iar mai apoi doar capul temei, urmate de o cadență autentică.



Img. 35: *Charles-Marie Widor,* Symphonie I, op. 13/1, *Partea III, măs.: 104-111*[154]
Finalul părții a treia cu primul motiv din temă
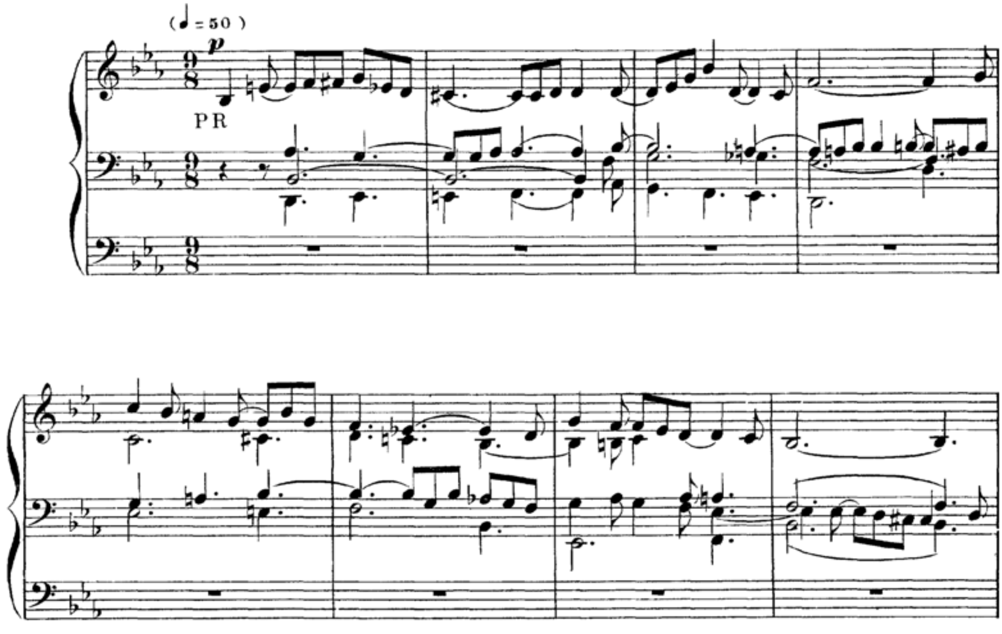
De remarcat sunt frecventele schimburi de manuale care trebuie să fie efectuate precis, astfel încât linia melodică să nu fie întreruptă. Cea mai mare dificultate părții o reprezintă figurațiile de șaisprezecimi care trebuie cântate în permanență în *staccato*, care de multe ori poate conduce la inegalități. *Tempo*-ul mare adaugă un plus de dificultate în execuție. În ceea ce privește dinamica, există o permanentă fluctuație care se datorează atât gesturilor *crescendo* și *decrescendo*, cât și schimbărilor frecvente de manuale care creează efecte de ecou. Nuanța de bază a

[154] http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/2/2c/IMSLP82895-SIBLEY1802.7730.add9-39087012454932.pdf

acompaniamentului este *pp*, în cazul intervențiilor tematice de la pedalier având loc câte o intensificare până la nuanța de *f*.

IV. Adagio (Mib major)

Concepută în formă de *lied*, partea a patra este o piesă muzicală cu caracter meditativ. Secțiunea A (Măs. 1-32) prezintă o temă cantabilă la sopran, care debutează cu un salt de cvartă mărită de la dominantă la tonica ridicată (Img. 36). Măsura de 9/8 conferă o cursivitate aparte liniei melodice. În măsura 25 tema apare în *Re* major, fiind urmată de secțiunea mediană (Măs. 32-44). Repriza părții începe în măsura 45, tema fiind preluată nemodificat, iar acompaniamentul fiind ușor diferit.



Img. 36: *Charles-Marie Widor,* Symphonie I, op. 13/1, *Partea IV, măs.: 1-8*[155]
Melodia expusă la sopran
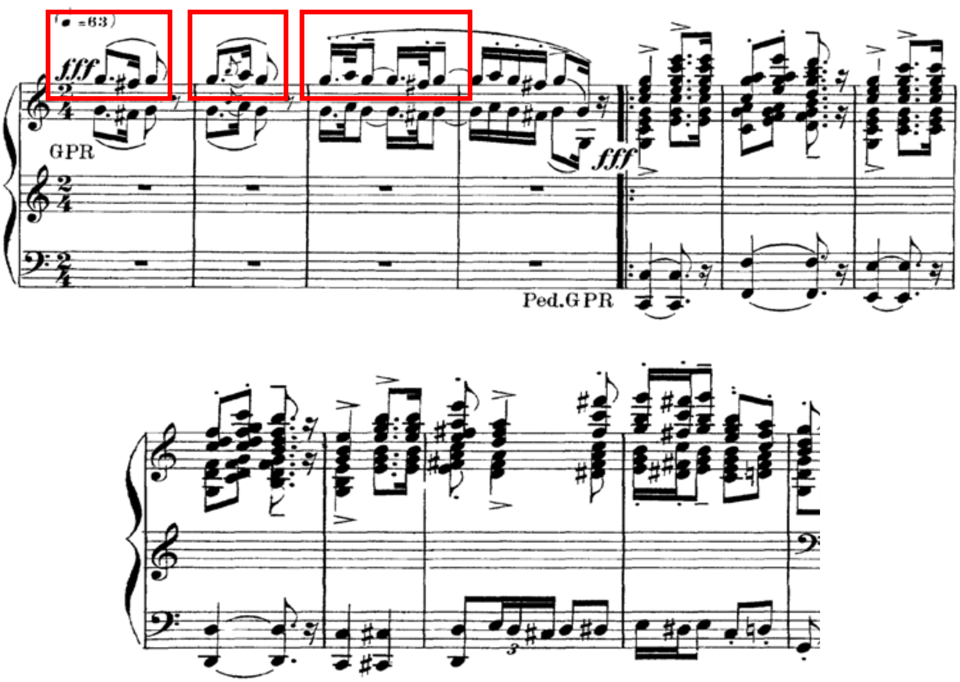
O scurtă tranziție este realizată prin intermediul repetării unui motiv derivat din finalul temei (Măs. 57- 67). Partea se încheie cu o *codă* (Măs. 68) care se desfășoară deasupra unui punct de orgă pe tonica tonalității originale.

[155] http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/2/2c/IMSLP82895-SIBLEY1802.7730.add9-39087012454932.pdf

Limbajul cromatic al acestei părți, susținut de o registrație cu *Gamba* și *Voix célestes* care produc o sonoritate de *tremolo*, creează o atmosferă aparte care transportă ascultătorul într-o stare contemplativă, care doar rareori este întreruptă de câte un interludiu în *f*.

V. Marche pontificale (Do major)
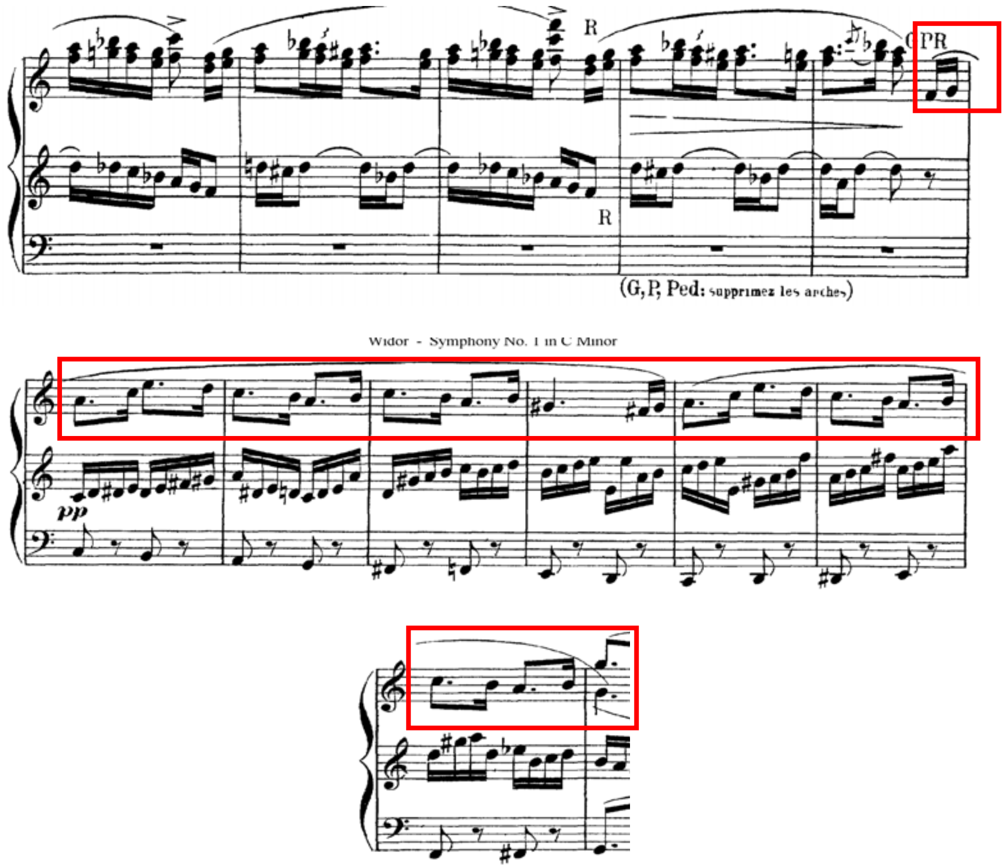
După cum sugerează titlul, partea a cincea este o muzică festivă potrivită momentului procesiunii de la începutul misei. Secțiunea A (Măs. 1-24) debutează cu o scurtă frază introductivă la unison, care este urmată de un marș ce amintește de lucrările cu caracter de uvertură din repertoriul clasic francez. Acesta constituie refrenul părții concepute în formă de *rondo*. Motivul *x* din fraza introductivă va constitui baza pentru materialele muzicale expuse în cuplete. Caracterul pompos al muzicii este realizat prin intermediul articulațiilor indicate de compozitor (Img. 37).



Img. 37: *Charles-Marie Widor,* Symphonie I, op. 13/1, *Partea V, măs.: 1-12*[156]
Introducere scurtă cu motivul generativ al cupletelor (x) și prima perioadă din refrenul părții

[156] http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/2/2c/IMSLP82895-SIBLEY1802.7730.add9-39087012454932.pdf

După repetiția refrenului începe puntea spre primul cuplet (Măs. 29) în cadrul căreia se efectuează un amplu *decrescendo*, trecând de pe manualul *G.O.* mai întâi pe manualul *P.*, iar mai apoi pe *R.* În cadrul acestei punți apare mai întâi o variație a frazei introductive la tenor și la alto, după care are loc o modulație spre *re* minor. Primul cuplet (Secțiunea B) începe la sfârșitul măsurii 46 în tonalitatea *la* minor. Caracterul liric al primului cuplet contrastează cu caracterul pompos al refrenului. Cu toate acestea motivele punctate sunt păstrate, dar de această dată ele sunt concepute în *legato*. Acompaniamentul este alcătuit dintr-o serie de pasaje de șaisprezecimi și optimi scurte în linia basului (Img. 38).
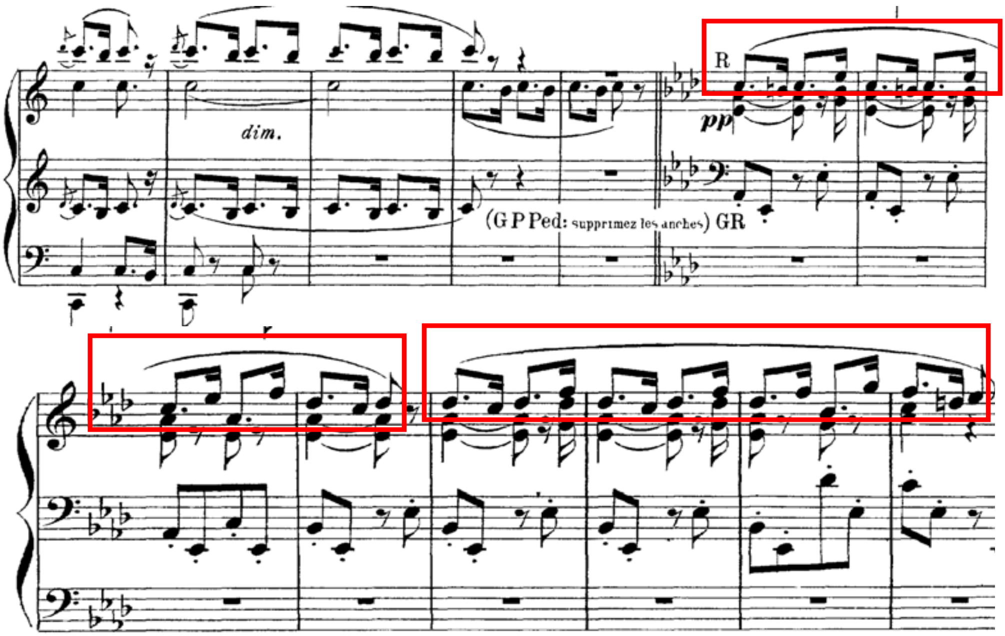


Img. 38: *Charles-Marie Widor,* Symphonie I, op. 13/1, *Partea V, măs.: 42-54*[157]
Începutul primului cuplet cu motivele punctate derivate din fraza introductivă

[157] http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/2/2c/IMSLP82895-SIBLEY1802.7730.add9-39087012454932.pdf

Motivul *x* din fraza introductivă apare de mai multe ori în cadrul cupletului asemenea unui semnal. Din măsura 65 se efectuează o modulație spre *Si* major, din măsura 70 începând o nouă punte. Un pasaj cromatic ascendent de triolete, dublat de un amplu *crescendo* se canalizează într-o nouă apariție a refrenului (Măs. 81).

Cel de-al doilea cuplet (Secțiunea C) este precedat de o scurtă tranziție (Măs. 100-105) în care se repetă de mai multe ori motivul *x*. Cupletul al doilea este conceput în tonalitatea *Lab* major. Motivele punctate de la sopran împreună cu acompaniamentul în *staccato* creează o atmosferă de *scherzo* (Img. 39).



Img. 39: *Charles-Marie Widor,* Symphonie I, op. 13/1, *Partea V, măs.: 101-113*[158]
Începutul celui de-al doilea cuplet
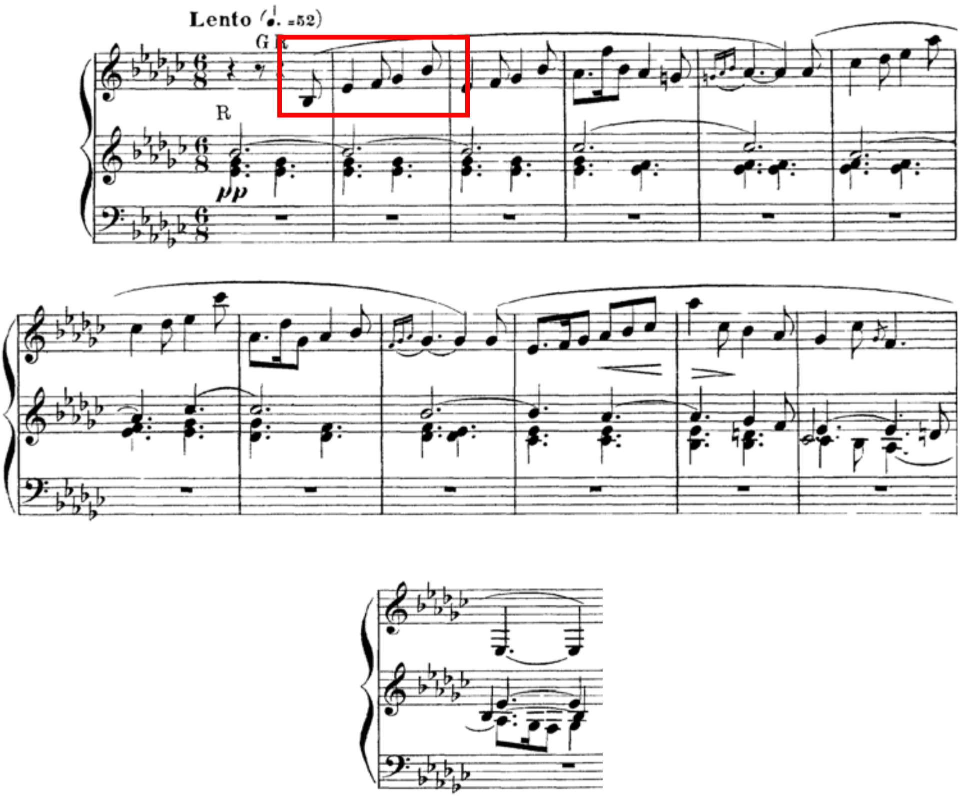
[158] http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/2/2c/IMSLP82895-SIBLEY1802.7730.add9-39087012454932.pdf

Începând din măsura 42 este expusă din nou, acompaniamentul fiind transformat în pasaje de șaisprezecimi. O modulație surprinzătoare spre *Do* major (Măs. 180) marchează începutul ultimei punți spre refrenul părții (Măs. 190). Partea se încheie cu o *codă* (Măs. 109) în care se prezintă din nou fraza introductivă a lucrării.

Marche pontificale este cea mai cunoscută parte a acestei simfonii, ceea ce nu este de mirare datorită caracterului său festiv care oferă posibilitatea de a fi interpretată în mai multe circumstanțe. Refrenul este atât de pregnant încât rămâne imediat în memoria ascultătorului. Din punct de vedere tehnic interpretul se confruntă aici cu mai multe dificultăți cum ar fi realizarea articulațiilor fără de care muzica își pierde caracterul festiv, pasajele repezi de șaisprezecimi, și nu în ultimul rând pedalele duble. Acordurile în *staccato* trebuie cântate cu mare grijă: dacă ele sunt prea lungi atunci sunetul devine păstos și muzica devine greoaie, iar dacă sunt prea scurte atunci orga nu poate să răspundă suficient de repede, sunetul devenind sufocat. Tempoul trebuie ales în funcție de acustică, iar interpretarea cupletelor trebuie să fie echilibrată, ritmurile punctate și pasajele de șaisprezecimi inducând o stare de neliniște interpretului care poate să conducă la tempouri exagerate.

VI. Meditation (mib minor)

Penultima parte a acestei simfonii este concepută în forma de *lied*, structura fiind marcată de compozitor prin intermediul unor bări duble. La început o melodie frumoasă se desfășoară la sopran cu un acompaniament de tip coral. Primul motiv ascendent al melodiei ne aduce aminte de tema *Intermezzo*-ului (Img. 40).



Img. 40: *Charles-Marie Widor,* Symphonie I, op. 13/1, *Partea VI, măs.: 1-13*[159]
Melodia părții și motivul ascendent ce amintește de tema Intermezzo-ului
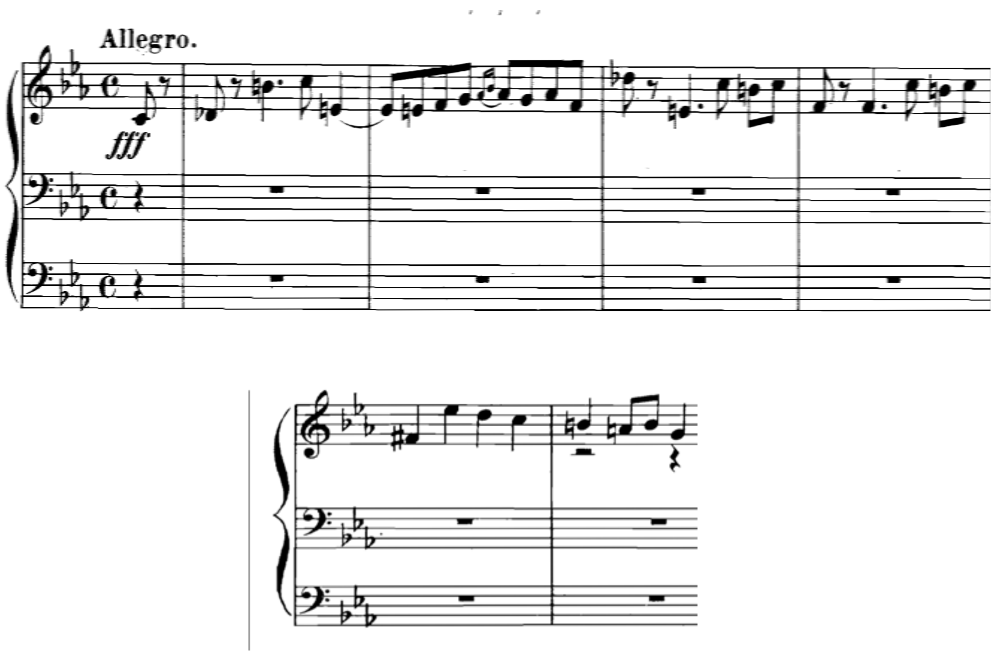
În secțiunea mediană aceeași melodie este expusă în *sib* minor, iar mai apoi în *do* minor. Repriza începe la sfârșitul măsurii 29, în tonalitatea originală, fiind introdusă aici o nouă voce în linia pedalierului. La sfârșitul măsurii 41 începe coda care prezintă reminiscențe ale melodiei prezentate în prealabil.

Această parte este relativ ușoară din punct de vedere tehnic, singura dificultate putând fi menținerea tempoului lent indicat de compozitor. Caracterul cantabil al muzicii este susținut de registrația cu Gamba și Flautul de 8 picioare, combinație pe care Widor o alege destul de des în cazul părților cu caracter meditativ.

[159] http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/2/2c/IMSLP82895-SIBLEY1802.7730.add9-39087012454932.pdf

VII. Finale (do minor)

Compusă în tonalitatea inițială *do* minor, ultima parte a simfoniei este o fugă complicată cu un limbaj polifonic complex, la baza căreia stă următoarea temă energică (Img. 41):
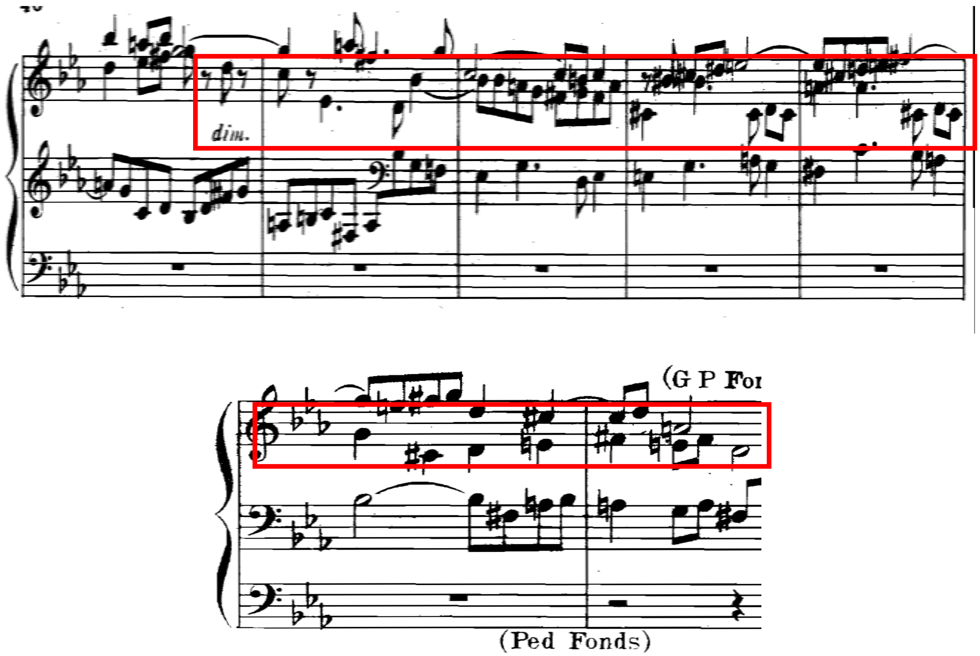


Img. 41: *Charles-Marie Widor,* Symphonie I, op. 13/1, *Partea VII, măs.: 1-6*[160]
Melodia părții și motivul ascendent ce amintește de tema Intermezzo-ului

Această parte a fost revizuită de compozitor în repetate rânduri, varianta originală prezentând o serie de diferențe față de cea finală publicată în 1901, care stă la baza prezentei analize.

În cadrul acestei părți putem fi martorii măiestriei lui Widor în ceea ce privește stăpânirea diferitelor procedee polifonice. La început tema este prezentată la cele patru voci constitutive ale fugii. Pe parcursul dezvoltării tematice au loc o serie de apariții ale temei. În măsura 45 tema apare în oglindă la vocea altoului (Img. 42).
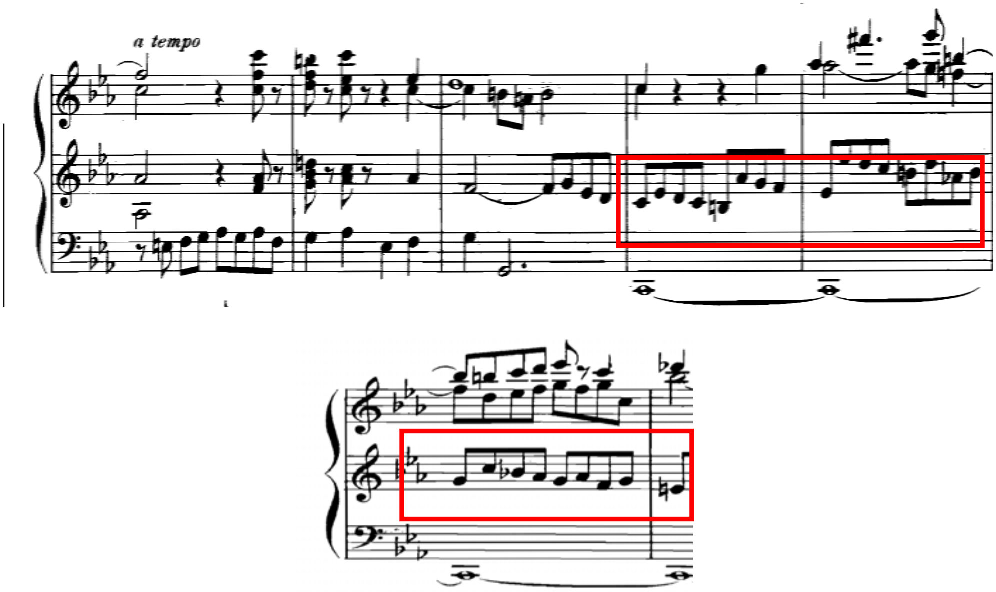
[160] http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/2/2c/IMSLP82895-SIBLEY1802.7730.add9-39087012454932.pdf



Img. 42: *Charles-Marie Widor*, Symphonie I, op. 13/1, *Partea VII, măs.: 45-51*[161]
Tema inversată la vocea altoului

La finalul părții, deasupra unui punct de orgă pe tonică, compozitorul readuce tema principală a părții întâi, astfel contribuind la coeziunea simfoniei (Img. 43). Această intrare tematică nu a existat în varianta originală a simfoniei, compozitorul adăugând-o în ediția din 1901.

[161] http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/2/2c/IMSLP82895-SIBLEY1802.7730.add9-39087012454932.pdf



Img. 43: *Charles-Marie Widor, Symphonie I, op. 13/1, Partea VII, măs.: 104-110*[162]
Tema părții întâi în linia tenorului

Symphonie II, op. 13/2 (Re major)

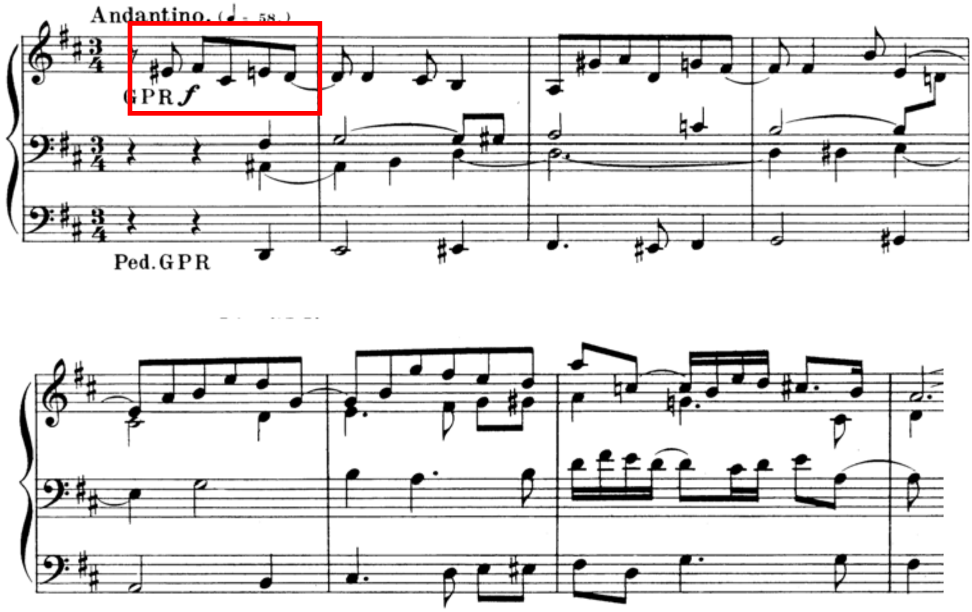
Cea de-a doua simfonie a lui Widor este structurată în șase părți. Varianta originală a simfoniei cuprinde următoarele părți: *Prélude, Pastorale, Andante, Scherzo, Adagio* și *Final*. Ca și în cazul primei simfonii, și aceasta a fost revizuită de compozitor, în ediția din 1901 partea întâi fiind denumită *Praeludium circulaire*, iar *Scherzo*-ul fiind înlocuit cu un *Salve Regina*.

I. Praeludium circulaire – Andantino (Re major)

Prima parte a simfoniei poartă titlul de *Praeludium circulaire* probabil datorită temei concepute într-un limbaj muzical cromatic care străbate întreaga parte, apărând mereu în tonalități noi. Primul motiv al

[162] http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/2/2c/IMSLP82895-SIBLEY1802.7730.add9-39087012454932.pdf
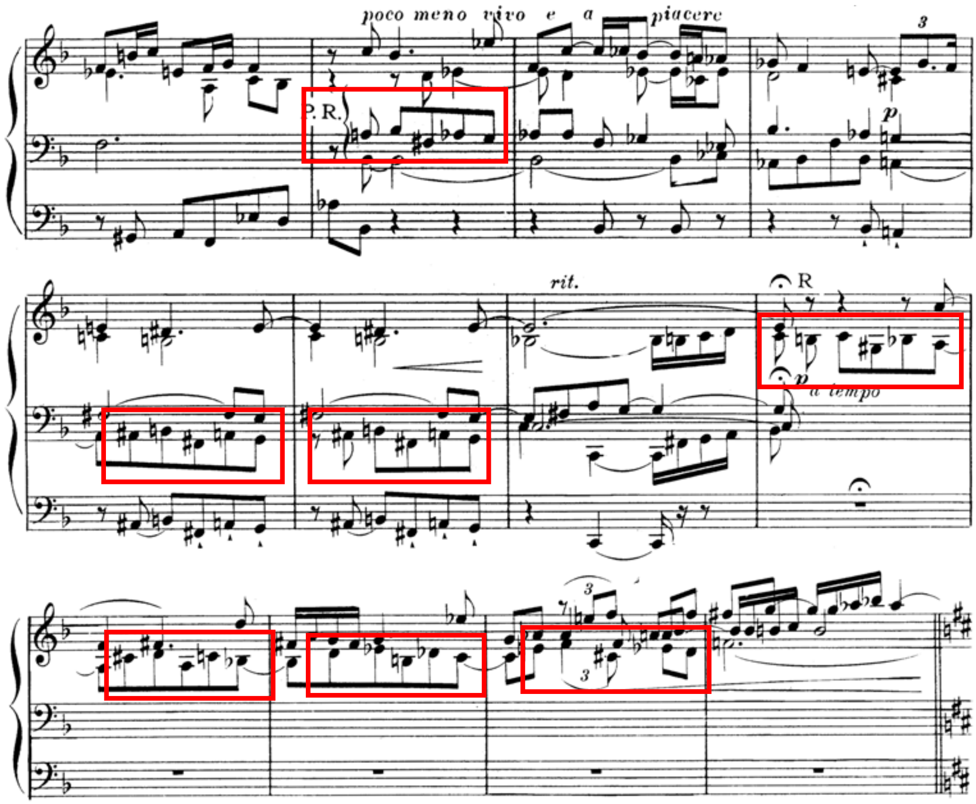
temei este de fapt motivul principal al părții care revine de mai multe ori pe parcursul discursului muzical, apărând de fiecare dată cu un semiton mai sus. (Img. 44).



Img. 44: *Charles-Marie Widor*, Symphonie II, op. 13/2, *Partea I, măs.: 1-8*[163]
Tema părții întâi expusă la sopran

Prima secțiune a lucrării se încheie în măsura 19, din măsura 20 începând secțiunea mediană în care tema în forma ei inițială apare de două ori (Măs. 20, *Mib* major/ Măs. 31, *Mi* major), după care motivul principal apare ascuns în țesătura muzicală de încă șase ori (Img. 45).

[163] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/5c/IMSLP235282-SIBLEY1802.18978.2a68-39087012454049score.pdf



Img. 45: *Charles-Marie Widor,* Symphonie II, op. 13/2, *Partea I, măs.: 45-56*[164]
Apariții ale motivului principal ascunse în țesătura muzicală
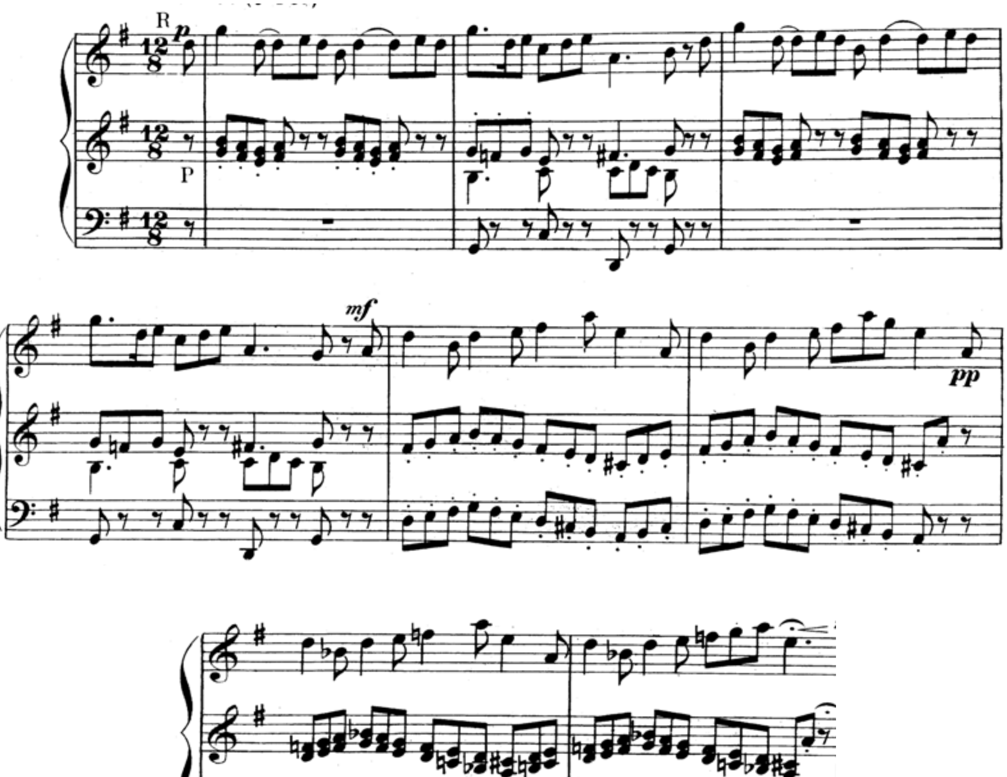
În încheierea părții găsim o *codă* prevăzută pe manualul *R.*, care după limbajul cromatic precedent fixează muzica în tonalitatea inițială.

La finalul acestei scurte analize observăm că această parte monotematică a fost compusă în formă de *lied*. În afara multitudinii de alterații care apar pe parcursul textului muzical care creează o oarecare dificultate în procesul de citire, această mișcare nu prezintă dificultăți în interpretare. Registrația indicată de Widor cu registrele de fond de 8 picioare și manualele cuplate între ele, produce o sonoritate plină, potrivită unei preludii. Gesturile dinamice sunt realizate cu ajutorul pedalei de expresie și prin intermediul schimbului de manuale.

[164] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/5c/IMSLP235282-SIBLEY1802.18978.2a68-39087012454049score.pdf

II. Pastorale – Moderato (So major)

Partea a doua este structurată în formă de *lied*. Prima secțiune (A) prezintă o frumoasă linie melodică în linia sopranului, acompaniată de o serie de figurații de optimi *staccate*. În cadrul melodiei se efectuează o modulație spre relativa minoră a tonalității dominante. Măsura de 12/8 și registrația cu oboi a liniei solistice contribuie la realizarea caracterului rustic care domină peisajul sonor al lucrărilor de acest gen (Img. 46).



***Img. 46:** Charles-Marie Widor,* Symphonie II, op. 13/2, *Partea II, măs.: 1-8*[165]
Melodia expusă în linia sopranului

[165] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/5c/IMSLP235282-SIBLEY1802.18978.2a68-39087012454049score.pdf
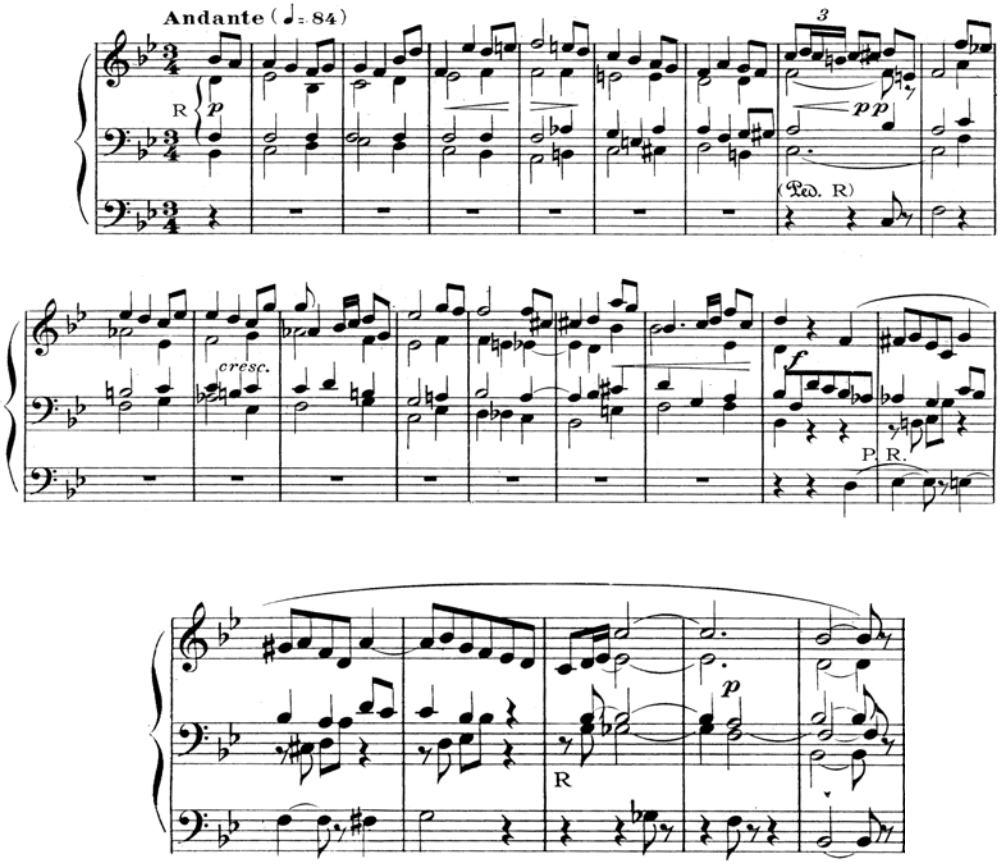
În măsura 9 începe cea de-a doua perioadă a secțiunii A, în tonalitatea *Fa#*. Melodia nouă expusă la sopran este acompaniată de optimi scurte de tip *pizzicato* la pedalier, și un punct de orgă pe dominantă la tenor (efect de burdon). Acest punct de orgă este mai apoi înlocuit de un motiv care imită sunetul clopotelor, cunoscut sub denumirea *carillon*.

Din măsura 19 începe secțiunea mediană B care poate fi structurată astfel: Perioada A (Măs. 19-25 – *La* major, *Do* major), Perioada B (Măs. 25-30 – *Do* major); *Fugato* ce prelucrează o temă derivată din motivele expuse în perioadele precedente (Măs. 32-42 – *do* minor, *fa* minor, *sib* minor, *mib* minor); variație a frazei antecedente din Perioada A (Măs. 42-44 – *sol* minor) urmată de Perioada Bv (Măs. 45-50 – *Sol* major). Materialele muzicale utilizate în secțiunea mediană sunt derivate din melodia inițială. La finalul secțiunii mediane B găsim o tranziție care duce spre repriza părții. Cea de-a doua perioadă a secțiunii expusă inițial în *Fa#* major, apare acum în *Fa* major. În măsura 74 începe o amplă *codă* în care compozitorul readuce materialele tematice utilizate pe parcursul părții. Aici regăsim o serie de procedee componistice caracteristice genului de pastoral cum ar fi mersul treptat de terțe, burdonul și ecoul. În măsura 93 apare pentru ultima oară prima frază din melodia inițială, partea fiind încheiată cu o cadență autentică.

Această pastorală este o muzică șarmantă care necesită o interpretare lejeră. Pe parcursul părții nu apar probleme tehnice speciale, scriitura fiind în concordanță cu simplitatea muzicii.

III. Andante (Sib major)
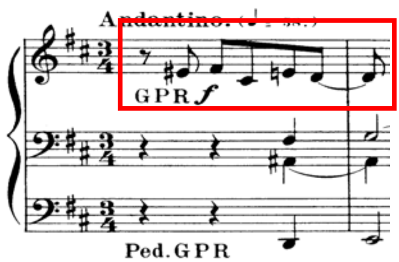
Partea a treia începe cu o secțiune de tip coral cu caracter meditativ, în cadrul căreia se prezintă o linie melodică în linia sopranului, care constituie tema părții concepute într-o formă strofică liberă (Img. 47).
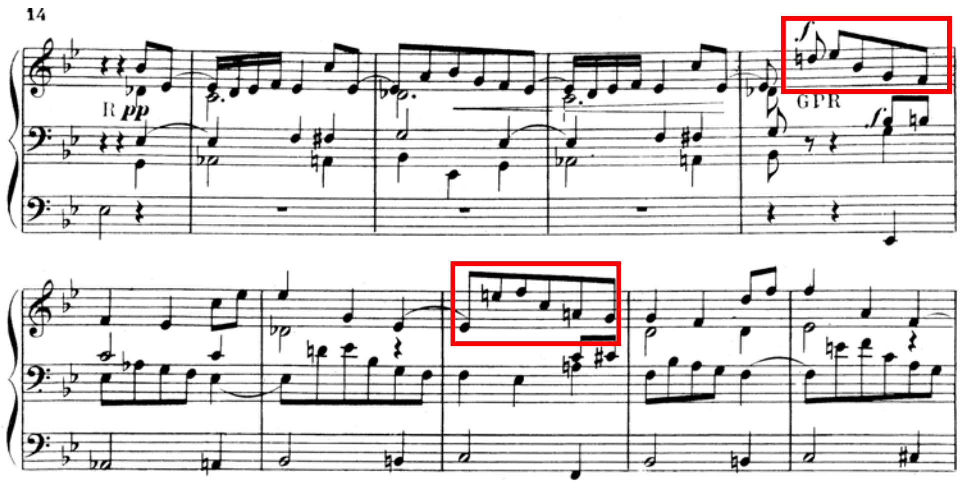


Img. 47: *Charles-Marie Widor*, Symphonie II, op. 13/2, *Partea III, măs.: 1-22*[166]
Tema părții la vocea sopranului

[166] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/5c/IMSLP235282-SIBLEY1802.18978.2a68-39087012454049score.pdf

Un episod cu caracter dramatic începe în măsura 23 în tonalitatea *Re* major, efectuând o modulație spre *Fa#* major. La sfârșitul măsurii 36 găsim o nouă apariție a temei în tonalitatea *Sol* major. De această dată apare doar prima perioadă a temei. Urmează mai apoi o scurtă tranziție în *sol* minor (Măs. 43-52) după care începe secțiunea B, în care apare o nouă melodie ce conține motive asemănătoare motivului principal din prima parte a simfoniei (Img. 48).
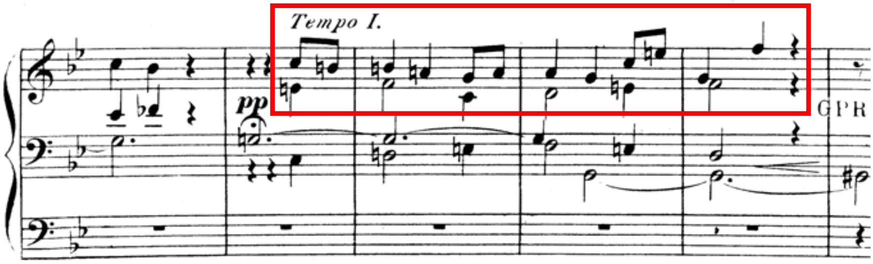


Motivul principal al părții întâi



Img. 48: *Charles-Marie Widor*, Symphonie II, op. 13/2, *Partea III, măs.: 48-57*[167]
Motive asemănătoare motivului principal din partea întâi

[167] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/5c/IMSLP235282-SIBLEY1802.18978.2a68-39087012454049score.pdf

După finalizarea primului segment al secțiunii C apare o nouă intrare a temei în *Do* major, de această dată regăsindu-se doar o parte din prima frază (Img. 49). Cel de-al doilea segment al secțiunii B este similară celei precedente, utilizând același limbaj cromatic ascendent.



Img. 49: *Charles-Marie Widor,* Symphonie II, op. 13/2*, Partea III, măs.: 70-75*[168]
Intervenția temei în varianta scurtată

Urmează un episod în care găsim o apariție a temei într-o variantă și mai scurtă în măsura 94 (*Reb* major), urmată de o apariție a capului temei (Măs. 100).

În măsura 110 începe repriza care readuce tema în forma ei inițială, fiind de această dată acompaniată de o înlănțuire de optimi la mâna dreaptă. Partea se încheie cu o *codă* care începe în măsura 148 și readuce atât o figurație a capului temei (Măs. 152) cât motivul care stă la baza secțiunii B.

Din punct de vedere muzical, această parte prezintă elemente interesante cum ar fi episoadele în care pasajele repezi alternează cu motive acordice, care conferă un aer teatral muzicii. Se poate spune că acestea sunt asemenea interludiilor care se găsesc între actele unei opere

[168] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/5c/IMSLP235282-SIBLEY1802.18978.2a68-39087012454049score.pdf
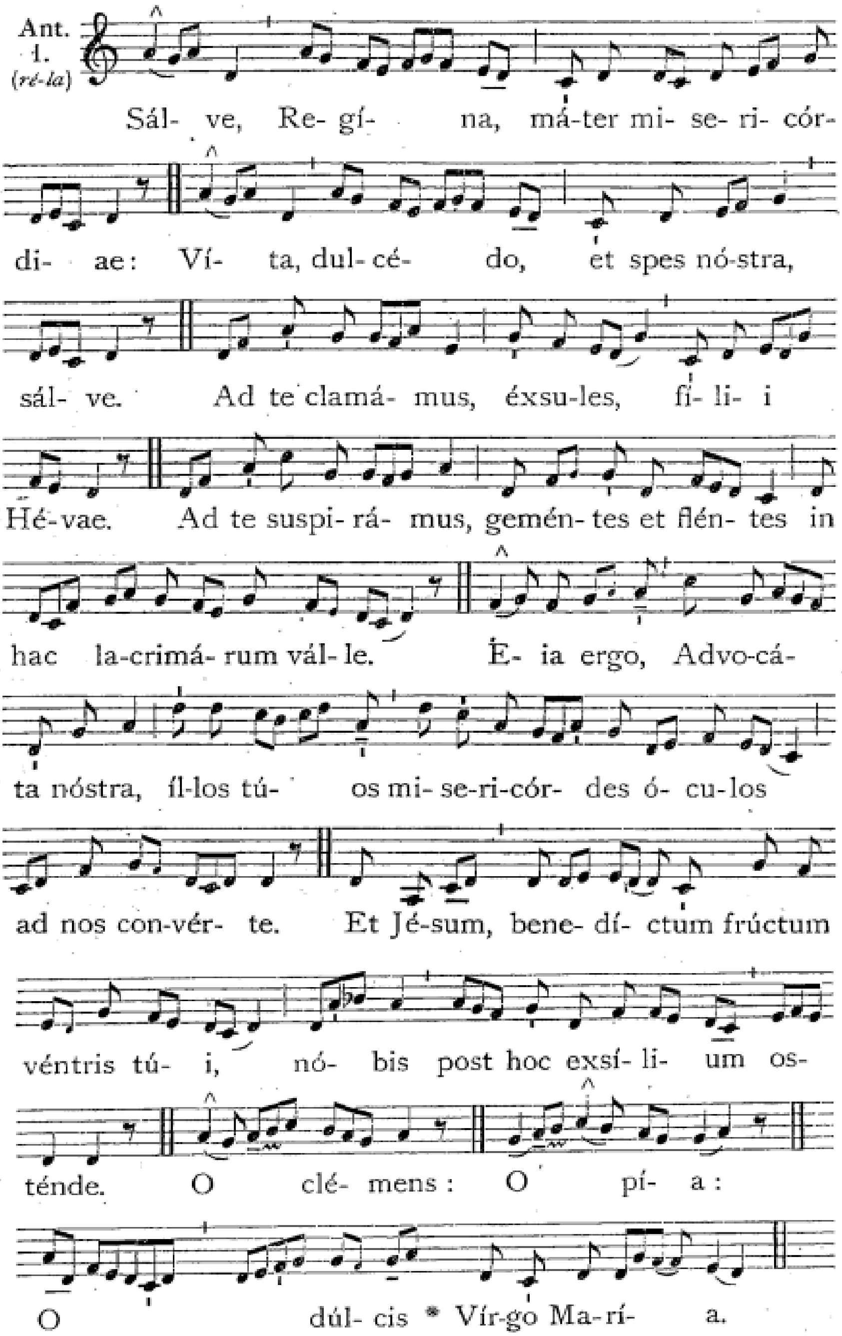
sau ale unui balet. Fiind compozitor de muzică de balet, este foarte posibil ca influența genurilor dramatice să fi pătruns uneori în compozițiile instrumentale ale lui Widor.

IV. Salve Regina –Allegro (re)

În varianta originală a simfoniei partea a patra a fost un *Scherzo* compus în stil *fugato*, cunoscut și sub titlul de *La chasse* (Vânătoarea), datorită temei sale care imită sunetul goarnelor de vânătoare. În anul 1901, cu ocazia reeditării primelor patru simfonii, Widor a înlăturat acest *scherzo*, în locul lui introducând un *Salve Regina*.

În cadrul acestei părți se prelucrează o temă de proveniență gregoriană, ca și în cazul ultimelor două simfonii ale compozitorului, *Symphonie Gothique op. 70* și *Symphonie Romane op. 73*. Cântul gregorian care stă la baza părții este un imnul dedicat Sfintei Maria intitulat *Salve Regina* (Img. 50).
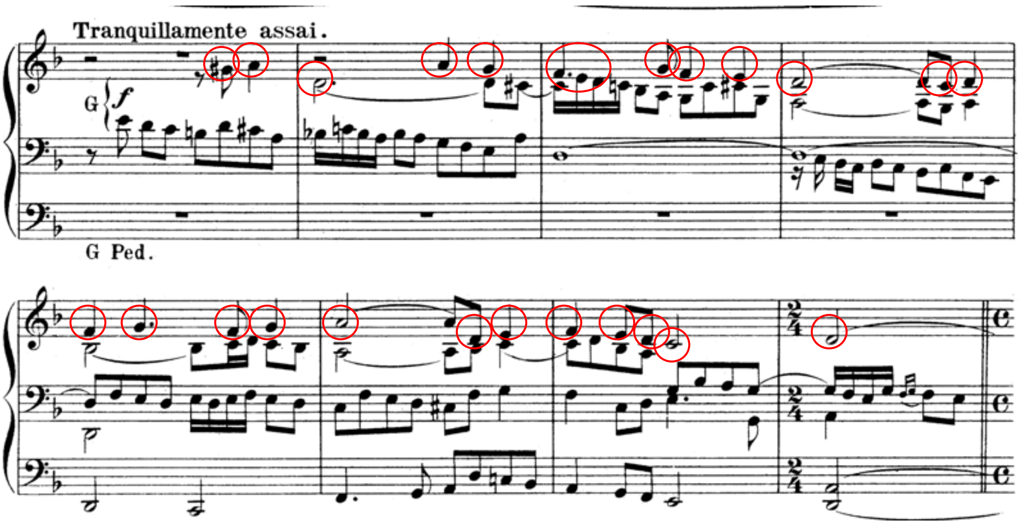
Prima secțiune a lucrării este asemenea unei fantezii de coral, primul vers al cântului - *Salve regina* - apărând în linia tenorului, fiind acompaniată de un șir lung de șaisprezecimi. În măsura 10 apare versul al doilea - *Mater misericordiae* - la bas, șirul de șaisprezecimi fiind preluat acum și de mâna stângă. Sonoritatea cu mixturi indicată de compozitor contribuie la crearea atmosferei baroce. La sfârșitul acestei secțiuni muzica modulează spre *Sib* major.



Img. 50: *Cântul gregorian Salve Regina*[169]

[169] http://www.ccwatershed.org/blog/2013/mar/19/1924-liber-usualis-modern-notation-solesmes/

După acest debut strălucitor urmează o secțiune în *re*, care amintește de prelucrările de coral ale lui Johann Sebastian Bach. Versurile *Vita dulcedo / et spes nostra salve* sunt ascunse aici în țesătura polifonică (Img. 51).
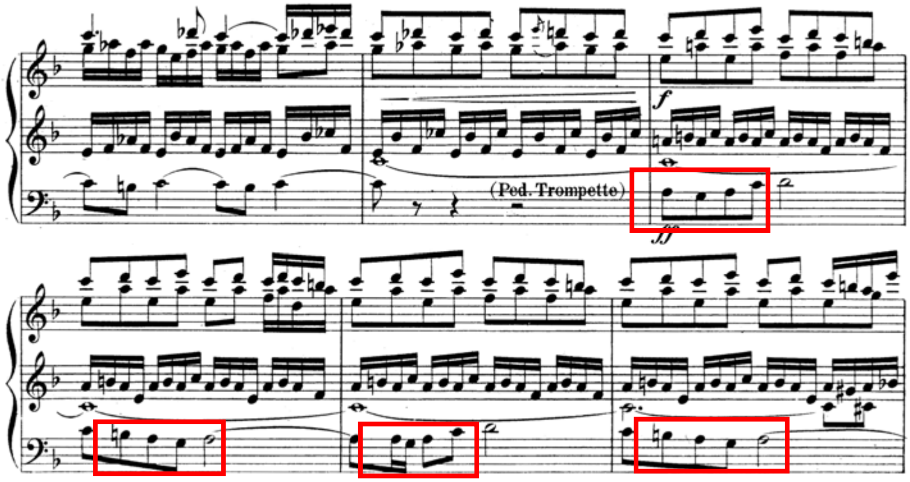


Img. 51: *Charles-Marie Widor,* Symphonie II, op. 13/2, *Partea IV, măs.: 18-26*[170]

Partea continuă cu o nouă secțiune cu caracter improvizatoric, în linia altoului apărând versul *Ad te clamámus / exules fílii Hevae*. La sfârșitul secțiunii se efectuează o modulație spre *Mi* major, mai apoi urmând încă o secțiune lentă cu limbaj modal, în care se prelucrează versurile: *Eia ergo advocata nostra / illos tuos misericórdies oculos*. La finalul acestei secțiuni lente muzica modulează spre tonalitatea *Do* major. Versul *Ad nos convérte* apare mai apoi cu o octavă mai sus în *pp*, asemenea unui ecou.

Apariția următorului vers *Et Jesum benedictum* are loc la sfârșitul măsurii 51. Din acest moment asistăm la o creștere dinamică semnificativă, la vocile superioare apărând figurații ostinate de optimi și șaisprezecimi. Aici putem fii martorii ingeniozității lui Widor, care intercalează într-un mod subtil în linia basului versurile *O Clemens, O pia* (Img. 52).

[170] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/5c/IMSLP235282-SIBLEY1802.18978.2a68-39087012454049score.pdf



Img. 52: *Charles-Marie Widor,* Symphonie II, op. 13/2, *Partea IV, măs.: 58-63*[171]
Versurile O Clemens, O pia expuse la pedalier
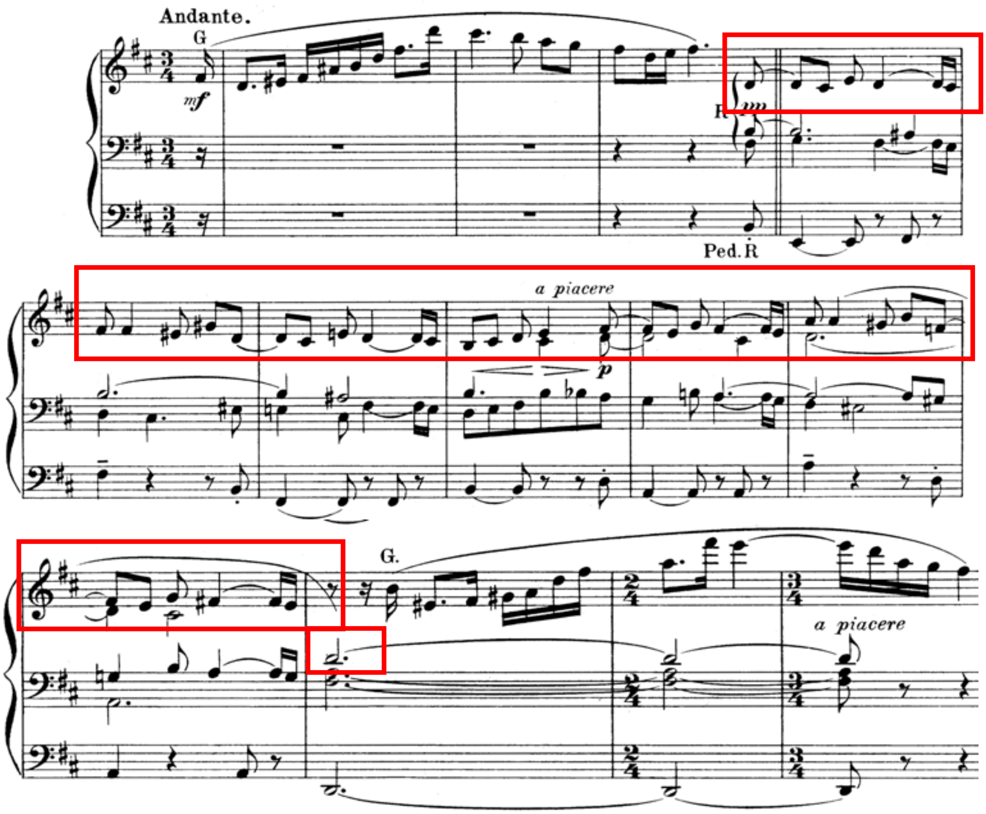
Spre final găsim ultimul vers al imnului, *O dulcis Virgo Maria*, expus la pedalier, partea finalizându-se cu o *codă* care evoluează deasupra unui punct de orgă pe tonică.

Parcurgând paginile acestei părți se poate observa o discrepanță stilistică semnificativă între aceasta și celelalte mișcări ale simfoniei, ea fiind compusă în perioada creațională târzie a compozitorului. Muzica este influențată până în cele mai mici detalii de arta organistică bachiană. Modul ingenios de a îngloba versurile gregoriene, limbajul polifonic complex, registrația strălucitoare cu mixturi, și genul de fantezie de coral abordat, relevă influențele stilului lui Johann Sebastian Bach, pentru care Widor nutrea a mare admirație.

[171] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/5c/IMSLP235282-SIBLEY1802.18978.2a68-39087012454049score.pdf

V. Adagio - Andante (si)

Partea a cincea este o arabescă[172] concepută în formă de *lied*. Secunda mărită de la începutul pasajului introductiv creează o atmosferă orientală. În măsura 4 este prezentată o melodie cantabilă care va constitui tema acestei părți (Img. 53).



Img. 53: *Charles-Marie Widor,* Symphonie II, op. 13/2, *Partea V, măs.: 58-63*[173]
Pasajul introductiv și tema părții

[172] În muzică termenul de *arabescă* desemnează o piesă de caracter cu inspirație orientală. O astfel de lucrare a fost compusă prima dată de Robert Schumann (*Klavierstück op. 18*). În perioada romantismului și al impresionismului lucrările de acest gen s-au răspândit, alți compozitori care au creat astfel de lucrări au fost Piotr Ilici Ceaikovski, Jean Sibelius, Claude Debussy sau Louis Vierne.

[173] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/5c/IMSLP235282-SIBLEY1802.18978.2a68-39087012454049score.pdf
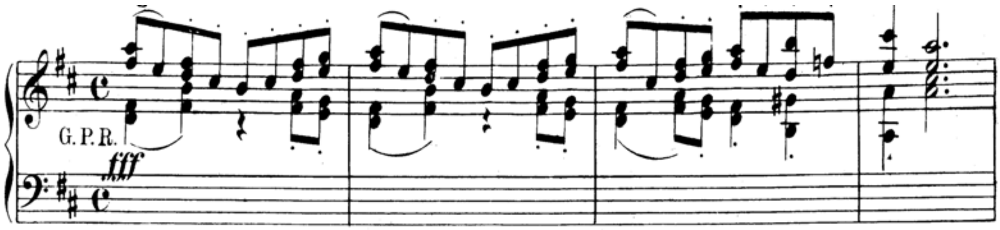
În măsura 11 apare o variație a pasajului introductiv după care se ajunge la o nouă apariție a temei. Caracterul major al pasajului introductiv registrat cu un flaut luminos, contrastează cu sonoritatea meditativă a segmentelor polifonice registrate cu *Voix céleste*. La sfârșitul măsurii 25 începe secțiunea mediană B marcată de bara dublă și de trecerea la manualul *P*. În această secțiune compozitorul prezintă o nouă melodie pe care o expune în tonalitățile: *Re* major în *Mib* major și în *Mi* major. Din măsura 33 începe tranziția spre repriza părții, la tenor apărând din nou pasajul introductiv (Măs. 39).

În măsura 42 începe repriza în cadrul căreia apare o variantă scurtată a temei, urmată mai apoi o *codă* în care capul temei răsună cu o octavă mai sus. După parcurgerea unui frumos arc melodic realizat prin intermediul repetării unui motiv derivat din capul temei, partea se încheie pe un acord de *Si* major.
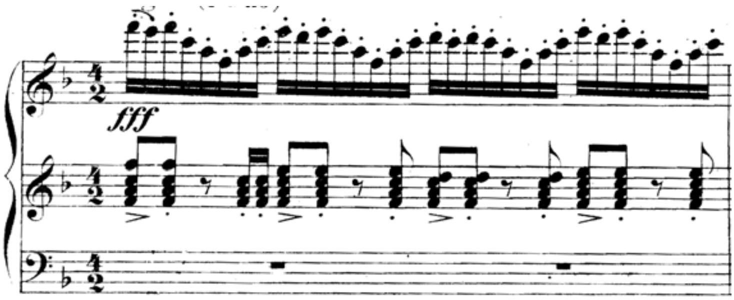
În ceea ce privește interpretarea acestei părți, primul lucru care ridică semne de întrebare este indicația de tempo. Deși partea poartă titlul *Adagio*, tempoul indicat de compozitor este *Andante*. Pe de altă parte, pe parcursul părții apare de multe ori indicația *a piacere*, care indică o interpretare liberă. Este posibil ca Widor să fi creat dinadins această ambiguitate pentru a accentua caracterul visător al acestei muzici.

VI. Finale – Allegro (Re major)

Ultima parte a simfoniei este o toccată care amintește de celebra *Toccata* din *Simfonia a 5-a* a compozitorului, datorită articulației *staccate* și formulelor ritmice care parcurg întregul discurs muzical (Img. 54).



Charles-Marie Widor, Symphonie II, op. 13/2, *Partea VI, măs.: 1-4*[174]



Img. 54: *Charles-Marie Widor,* Symphonie V, *op. 42/5, Partea V, măs.: 1*[175]

Este posibil ca Widor să se fi inspirat din lucrarea intitulată *Fanfare* a lui Jacques Nicolas Lemmens, compusă în stil asemănător, de asemenea în tonalitatea *Re*. Din punct de vedere al structurii în cazul acestei părți nu sunt multe de spus, ea fiind destul de simplă, secțiuni în *fff* alternând cu secțiuni în *p*. Nici materialul muzical nu este complicat, compozitorul utilizând multe arpegii, acorduri lungi, figurații de cvinte, în linia pedalierului apărând uneori motive de *carillon*. Se poate spune că această *toccată* reprezintă prima încercare a lui Widor de a crea o muzică de mare efect prin intermediul unor formule simple.

174 http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/5c/IMSLP235282-SIBLEY1802.18978.2a68-39087012454049score.pdf
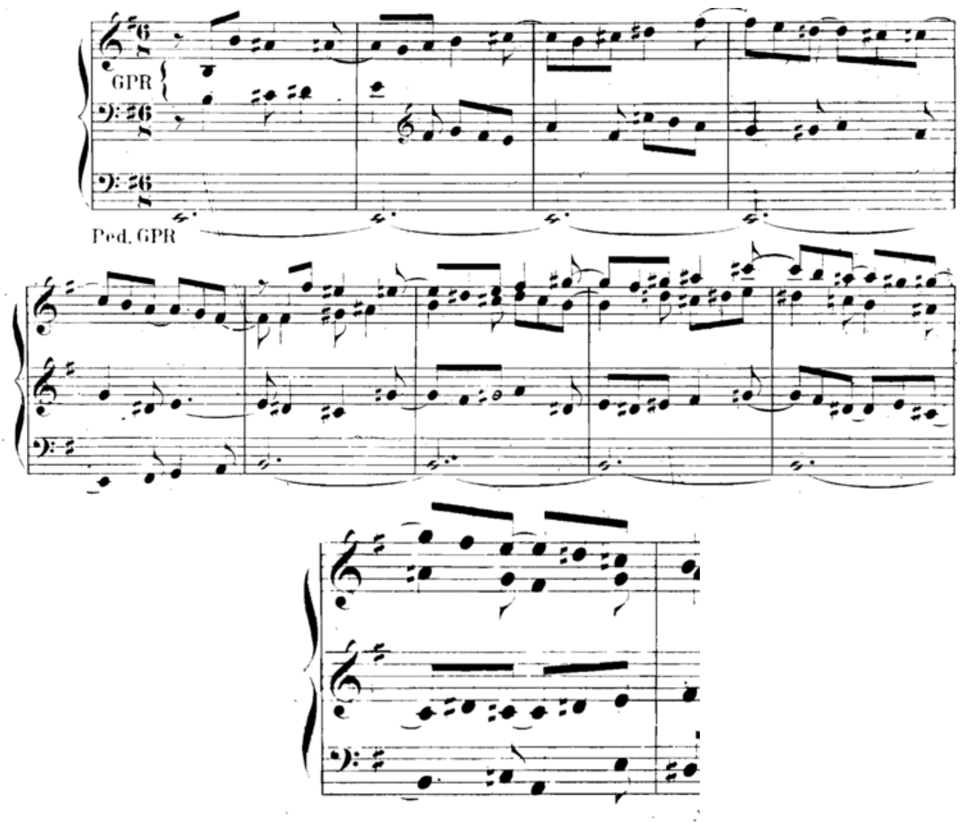
175 http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/4/43/IMSLP82912-SIBLEY1802.8156.e8b0-39087012454973.pdf

Symphonie III, op. 13/3 (mi minor)

Cea de-a treia simfonie a lui Widor este cea mai scurtă dintre cele patru simfonii incluse în op. 13. Ea conține cinci părți după cum urmează: *Prélude, Minuetto, Marcia, Adagio* și *Final*.

I. Prélude - Moderato (mi minor)
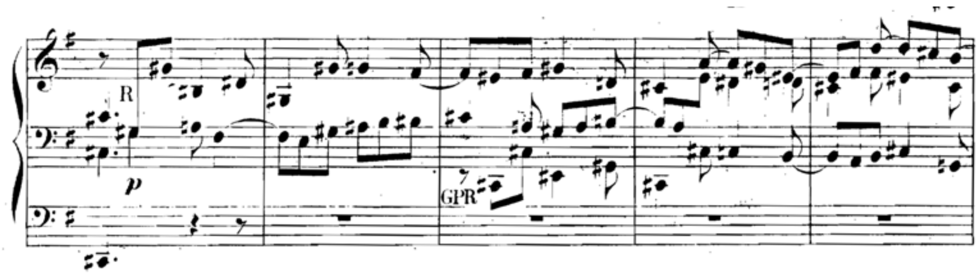
Prima parte a acestei simfonii are o concepție similară celei din prima simfonie. La început se expune o temă (T1) care este tratată asemenea unei fugi, ea apărând prima dată la la alto, iar mai apoi la sopran și la bas. (Img.55).



***Img. 55:** Charles-Marie Widor,* Symphonie III, op. 13/3, *Partea I, măs.: 1-11*[176]
Primele două intrări ale primei teme (T1) la alto și la sopran

[176] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/2c/IMSLP82910-SIBLEY1802.4142.463f-39087012454940.pdf

Urmează apoi un scurt episod care conduce spre secțiunea B în care apare tema a doua (T2) în *do#* minor, pe manualul *R.* Motivica temei a doua este derivată din prima temă (Img. 56).
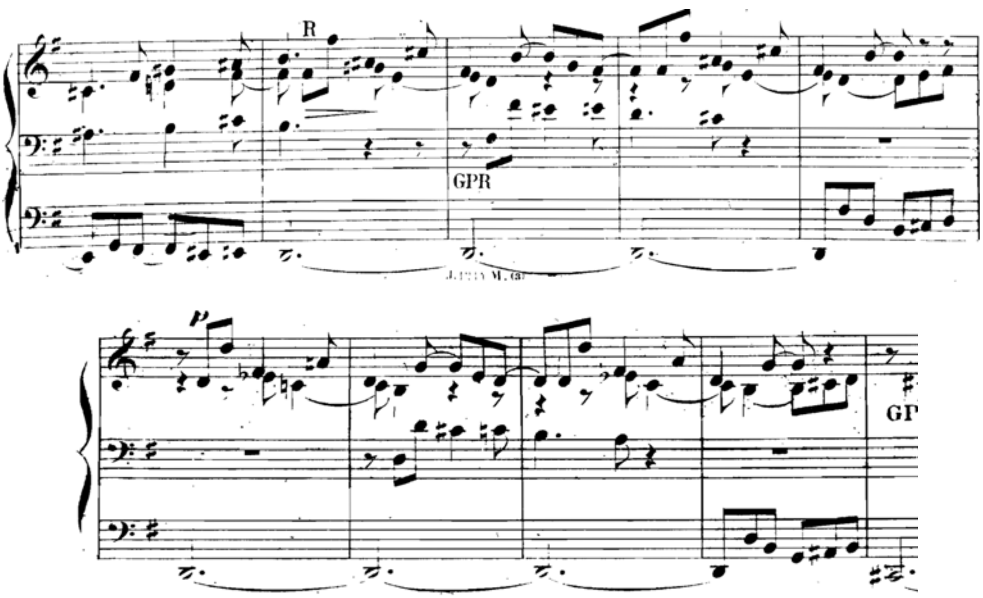


Img. 56: *Charles-Marie Widor, Symphonie III, op. 13/3, Partea I, măs.: 25-33*[177]
Intrarea temei a doua la sopran și la tenor

După acest moment urmează o scurtă tranziție în care apar elemente preluate din tema a doua (Măs. 37). În măsura 43 o frumoasă linie melodică se desfășoară în linia sopranului cu sonoritatea registrului de clarinet, efectuând o modulație spre *Do* major. În continuare au loc două apariții ale temei a doua la sopran, iar mai apoi la tenor. În măsura 60 începând o nouă tranziție în care apare din nou melodia expusă cu registrul de clarinet, de această dată modulând spre *Si* major.

Urmează apoi repriza care readuce prima temă în tonalitatea inițială *Mi* major, mai întâi la sopran (Măs. 67) și la bas (Măs. 72), iar mai apoi din nou la sopran (Măs. 78). Din măsura 89 cele două teme se combină, având loc trei intrări tematice succesive (Img. 57).

[177] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/2c/IMSLP82910-SIBLEY1802.4142.463f-39087012454940.pdf



Img. 57: *Charles-Marie Widor*, Symphonie III, op. 13/3, *Partea I, măs.: 89-97*[178]
Tratarea celor două teme simultan – T2 la sopran și T1 la tenor

O nouă tranziție începe în măsura 103 în care prin intermediul unei înlănțuiri lungi de optimi se efectuează modulații spre *Do* major și *Sol* major. În măsura 111 apare pentru ultima dată melodia expusă cu registrul de clarinet, care modulează spre *Si* major.

Urmează apoi *coda* care se desfășoară în întregime asupra unui punct de orgă pe tonică. La începutul acesteia se regăsesc ultimele două apariții ale capului temei la sopran. Spre final, tensiunile acumulate de-a lungul discursului muzical puternic cromatic se domolesc treptat, prin intermediul unei melodii expuse la sopran, acompaniate de o serie de figurații de terțe și de sexte. La acest proces de detensionare contribuie și direcția descendentă a muzicii.

În ceea ce privește structura, această parte este concepută într-o formă liberă care poate fi schițată astfel:
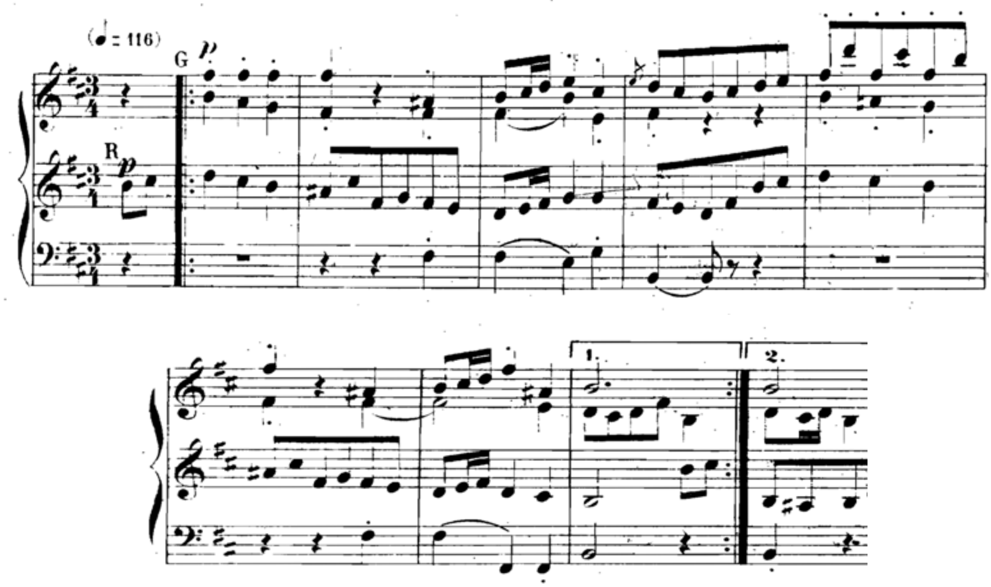
Secțiunea A	Secțiunea B	Secțiunea Av	Coda
T1	T2	T1 + T2	(Măs. 115-140)
(Măs. 1-29)	(Măs. 29-66)	(Măs. 67-103)	

178 http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/2c/IMSLP82910-SIBLEY1802.4142.463f-39087012454940.pdf

Atmosfera introvertită, mersurile constante de optimi, sonoritatea închisă conferită de registrele de 16 picioare, și tonalitatea *mi* minor, amintesc de primul cor din *Patimile după Matei BWV 244* de Johann Sebastian Bach.

II. Minuetto (si minor)

După cum sugerează titlul partea a doua este un *menuet*. Prima secțiune este de asemenea un mic menuet, perioada A conținând două reprezentații ale primei teme (T1) la tenor, expusă pe manualul *R.*, cu registrul de oboi. Acompaniamentul este unul simplu cu motive *staccate* care contrastează cu linia melodică în *legato* (Img. 58), conferind o atmosferă lejeră muzicii.
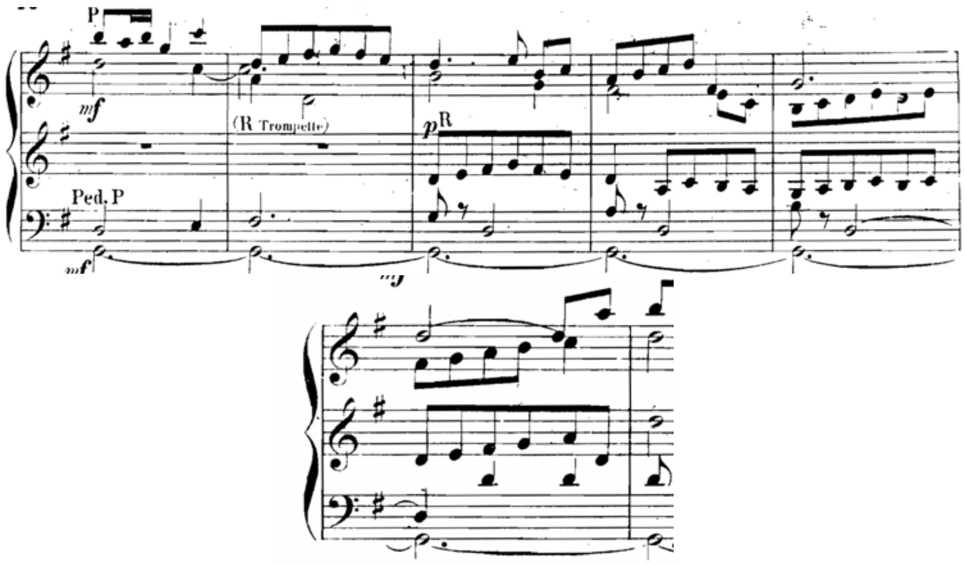


Img. 58: *Charles-Marie Widor,* Symphonie III, op. 13/3, *Partea II, măs.: 1-9*[179]
Tema părții expusă la tenor

A doua perioadă, *trio*-ul, prezintă a doua temă (T2) în care se regăsesc motive derivate din T1 (Img. 59). Această melodie este tratată prima dată sub forma unui dialog în *Fa#* major. Urmează o scurtă

[179] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/2c/IMSLP82910-SIBLEY1802.4142.463f-39087012454940.pdf

tranziție după care T2 apare în *Fa* major. O nouă tranziție și o modulație ne trimite din nou la apariția temei întâi în tonalitatea inițială.

Secțiunea mediană reprezintă *trio*-ul mare al părții, fiind conceput în *Sol* major. În cadrul *trio*-ului se desfășoară un dialog între sopran (registre de fond) și tenor (trompetă). La pedalier (Img. 51).



Img. 59: *Charles-Marie Widor,* Symphonie III, op. 13/3, *Partea II, măs.: 54-60*[180]
Începutul secțiunii B (trio) – Dialog între sopran și tenor

După încheierea trio-ului se revine la secțiunea A care se desfășoară exact la fel ca și prima oară. În încheiere găsim o *codă* care prezintă materiale tematice preluate din cele două teme și din *trio,* partea finalizându-se în *Si* major.

Acest *menuet* este o piesă muzicală cu o atmosferă similară *Pastoralei* din *Simfonia a doua*. El trebuie interpretat lejer, respectând articulațiile indicate de compozitor pentru a realiza în mod corespunzător caracterul dansant. Cu excepția articulațiilor menționate și a pedalelor duble din *Trio* nu există alte dificultăți tehnice, textul muzical fiind unul aerisit și ușor de descifrat. Registrația indicată de compozitor este una tipică pentru piesele de acest gen, cu flaute de 8 picioare și oboi în prima și
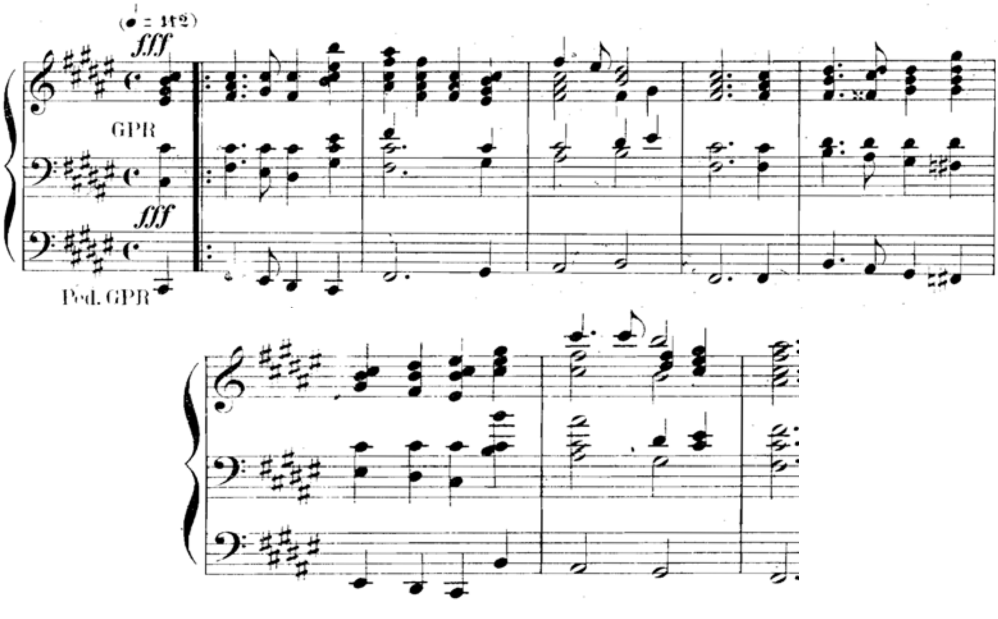
[180] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/2c/IMSLP82910-SIBLEY1802.4142.463f-39087012454940.pdf

ultima secțiune, respectiv o registrație mai puternică cu trompetă și registre de fond în cazul *trio*-ului. Basul registrat cu registru de opt picioare este un obicei care apare de foarte multe ori în lucrările lui Widor. În concluzie se poate afirma că lejeritatea și seninătatea acestui menuet este bine-venită după încărcătura emoțională a primei părți.

III. Marcia (Fa# major)

Asemenea părții *Marche pontificale* din prima simfonie, partea a treia se potrivește foarte bine momentului procesiunii de la începutul misei.

Partea debutează cu prezentarea refrenului în *tutti*-ul orchestral al orgii (Img. 60), o muzică pompoasă cu acorduri percutante dispuse în discant, unde orgile Cavaillé-Coll au o sonoritate deosebit de puternică. Ritmurile punctate și trioletele contribuie la realizarea caracterului festiv.
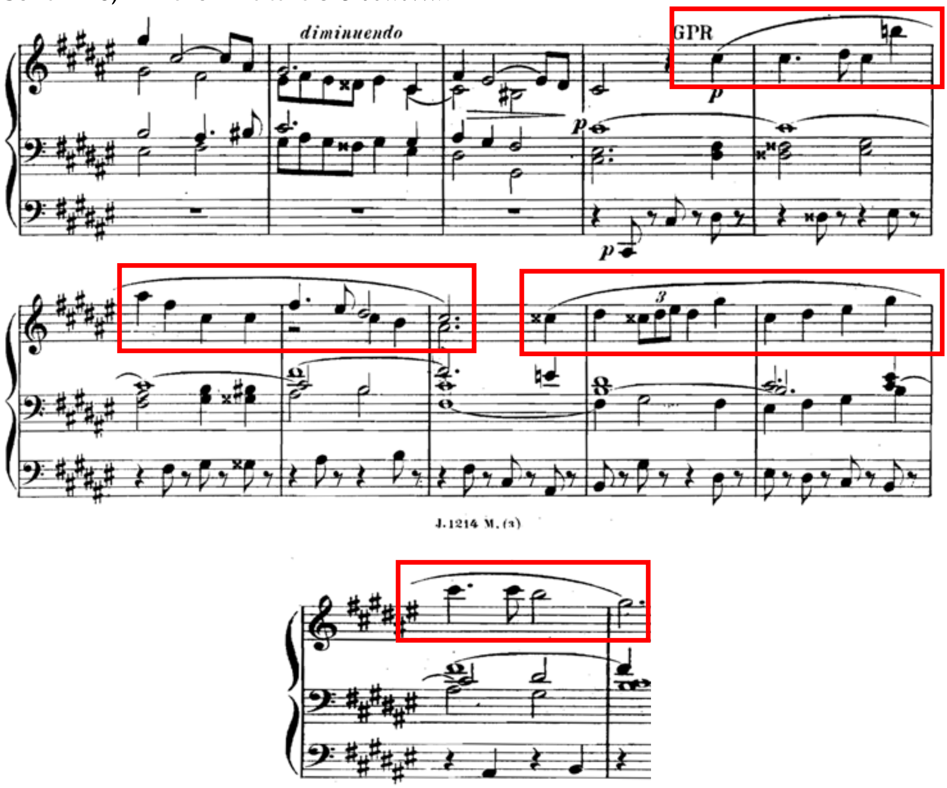


Img. 60: *Charles-Marie Widor,* Symphonie III, op. 13/3, *Partea III, măs.: 1-8*[181]
Prima perioadă din refrenul părții

Refrenul și cupletele sunt delimitate de compozitor prin intermediul unor bare duble. Primul cuplet prezintă materiale muzicale derivate din refren, efectuându-se o serie de modulații cromatice pornind de la *fa#* minor.

[181] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/2c/IMSLP82910-SIBLEY1802.4142.463f-39087012454940.pdf

Pe parcursul cupletului se desfășoară un amplu *crescendo* care se va canaliza într-o nouă apariție a refrenului în *La* major, de această dată ușor modificată (Măs. 57).

Prin intermediul unei punți se ajunge la al doilea cuplet (*Sib* major) în care la bas se desfășoară o melodie cantabilă, acompaniată de un contrapunct la fel de melodios la sopran și de arpegii ascendente la tenor. Ulterior melodia trece de la bas la sopran, urmând o punte spre o nouă intervenție a refrenului (Măs. 95). De această dată refrenul debutează în *pp* pe manualul *R.*, pe parcursul lui efectuându-se mai multe gesturi dinamice. Materialele muzicale sunt din nou modificate, ele fiind prezentate acum într-o formă mai suavă. În măsura 109 la sopran apare tema sub forma unei linii melodice cantabile (Img. 61). Ultima apariție a refrenului are loc în măsura 126, fiind urmată de o *codettă*.



Img. 61: *Charles-Marie Widor,* Symphonie III, op. 13/3, *Partea III, măs.: 106-117*[182]
Tema expusă sub forma unei linii melodice cantabile la sopran
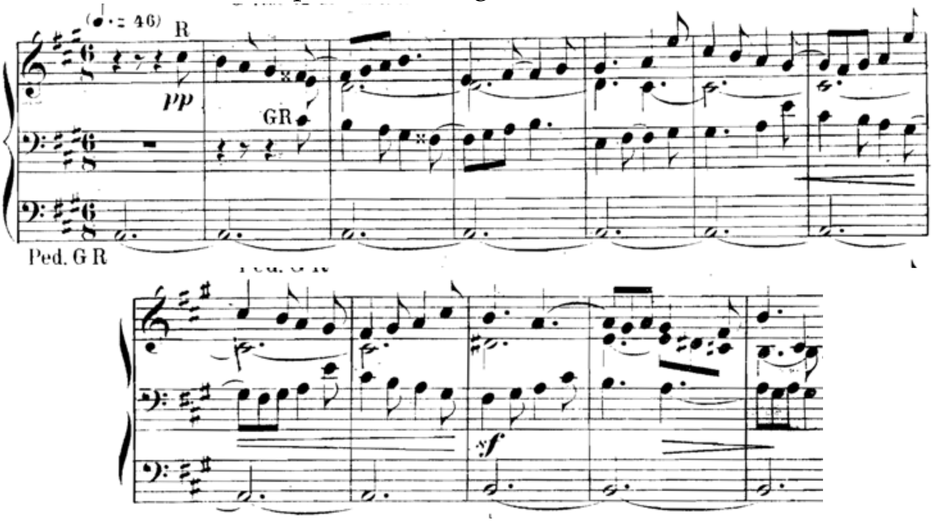
[182] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/2c/IMSLP82910-SIBLEY1802.4142.463f-39087012454940.pdf

În urma analizei efectuate putem să evidențiem o formă asemănătoare celei de *rondo*, cu refren și cuplete. Widor tratează forma cu o anumită libertate, variind conținutul refrenului la fiecare intervenție a acestuia, într-una dintre intervenții schimbând chiar și tonalitatea.

Din atmosfera acestei părți reiese simțul rafinat al lui Widor pentru crearea unei muzici adecvate ceremoniilor fastuoase de la Saint-Sulpice. Din punct de vedere tehnic această parte este de dificultate medie, și prezintă probleme similare celor întâmpinate în *Marche Pontifical* din prima simfonie.

IV. Adagio (La major)

După muzica energică prezentată în partea precedentă, muzica meditativă a *Adagio*-ului este bine-venită. Compozitorul prezintă aici o frumoasă linie melodică într-un canon la octavă între sopran și tenor. La bas găsim mai multe punte de orgă, care împreună cu măsura de 6/8 creează atmosfera unei pastorale (Img. 62).



Img. 62: *Charles-Marie Widor,* Symphonie III, op. 13/3, *Partea IV, măs.: 1-12*[183]
Debutul părții cu linia melodică în canon la octavă între sopran și tenor
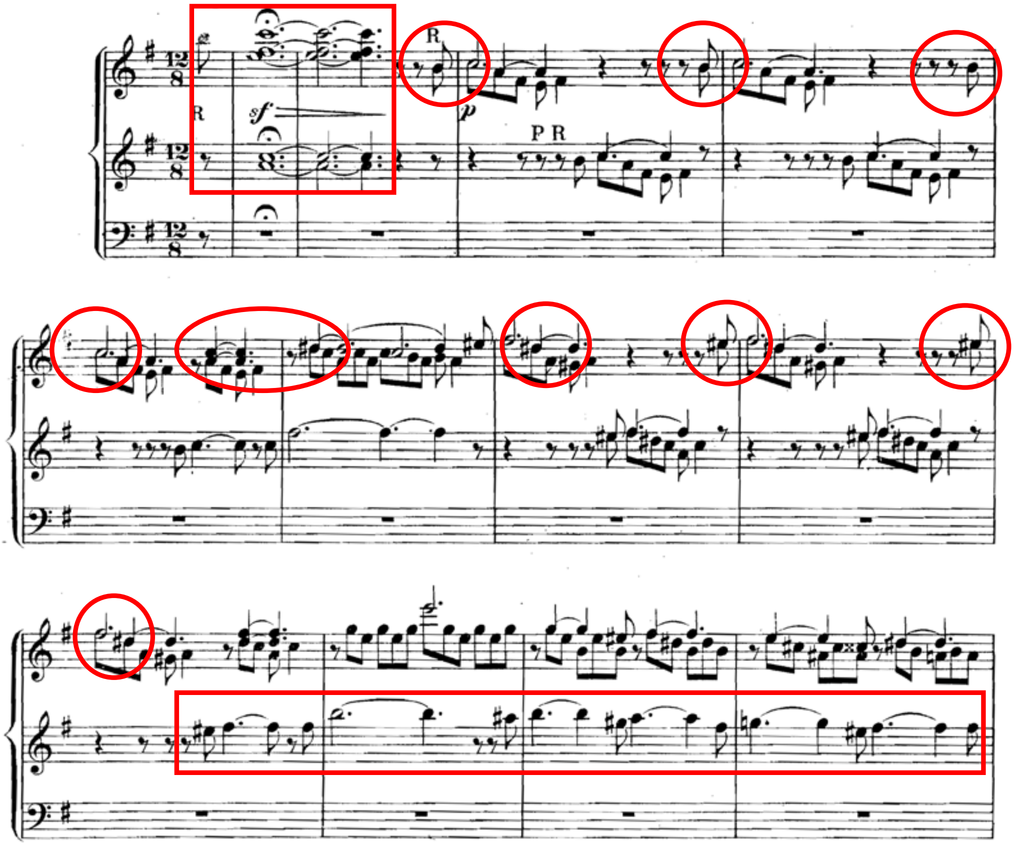
În *coda* părții melodia este expusă pentru ultima dată cu o octavă mai sus, cu registrul de flaut de 8 picioare, un obicei pe care îl găsim de multe ori în piesele cu caracter meditativ ale lui Widor.
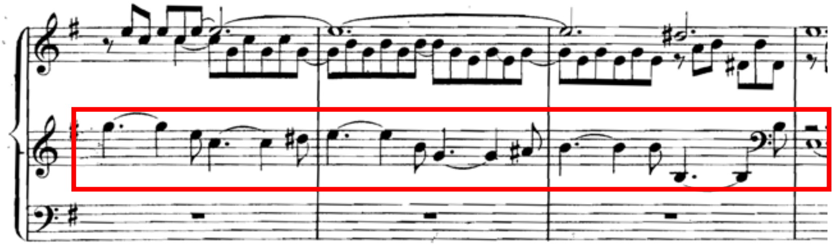
[183] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/2c/IMSLP82910-SIBLEY1802.4142.463f-39087012454940.pdf

V. Final – Allegro molto (mi minor)

Această parte este concepută în stilul caracteristic toccatelor franceze și ne oferă o imagine ipotetică asupra modului în care Widor improviza la sfârșitul miselor.
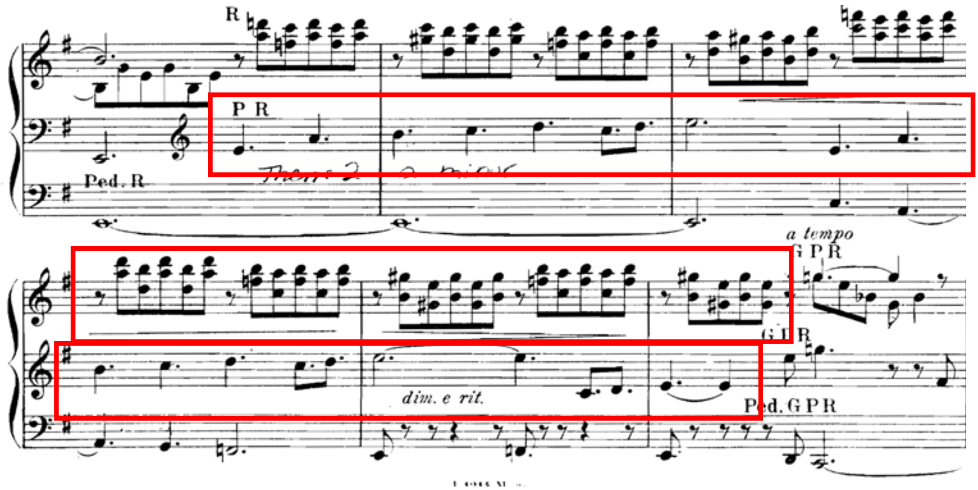
Partea debutează cu un acord de septimă prevăzută cu o coroană și indicația *sf*, pe care se efectuează un *decrescendo*. Registrația este cea tipică pentru toccatele franceze, cu registre de fond de 16, 8, 4 picioare, și anciile de pe manualul *R*. Motivul (*x*) de la începutul părții este transformat mai apoi într-o figurație arpegiată care străbate întreaga parte (Img. 63). În expoziție se evidențiază o linie melodică între sopran și tenor care poate fi considerată tema întâi (T1), prezentând motive derivate din motivul *x* (Img. 63).Următoarea apariție a temei se găsește în măsura 17.





Img. 63: *Charles-Marie Widor,* Symphonie III, op. 13/3, *Partea V, măs.: 1-16*[184]
Motivul x și melodia evidențiată între sopran și tenor

În măsura 26 apare tema a doua (T2) în *la* minor (Img. 64), acompaniată de o serie de motive de *carillon.*
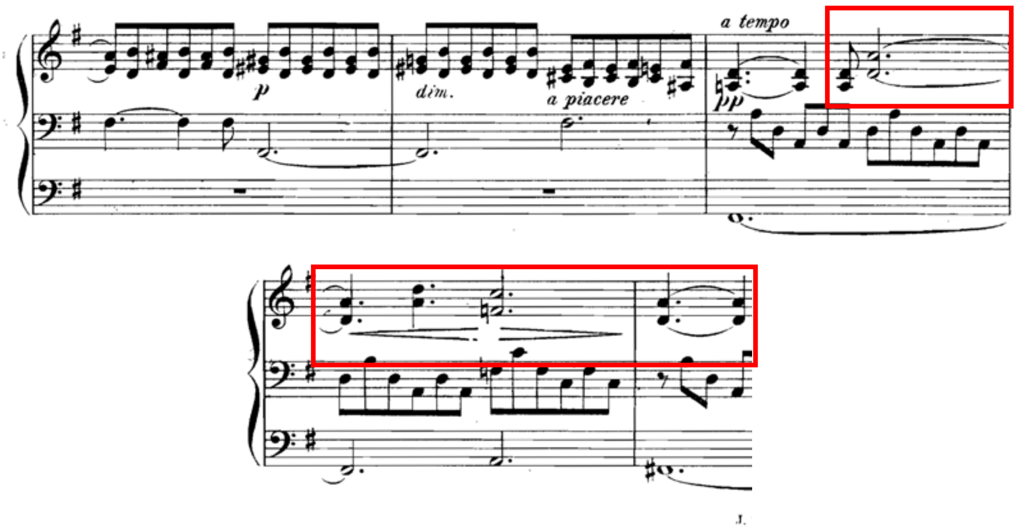


Img. 64: *Charles-Marie Widor,* Symphonie III, op. 13/3, *Partea V, măs.: 26-31*[185]
Tema a doua expusă la tenor

[184] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/2c/IMSLP82910-SIBLEY1802.4142.463f-39087012454940.pdf

[185] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/2c/IMSLP82910-SIBLEY1802.4142.463f-39087012454940.pdf

În măsura 31 începe Dezvoltarea, în care cascada de arpegii continuă, două intrări ale temei întâi având loc la sopran în măsurile 32 și 39. În măsura 49 răsună din nou tema a doua la tenor în *mi* minor, mai apoi la bas (Măs. 51) și din nou la tenor (Măs. 53). În măsura 59 regăsim o linie melodică, care seamănă foarte mult cu un coral gregorian (Img. 65). Această melodie apare doar între măsurile 59-77, după care nu mai poate fi regăsită în discursul muzical, care continuă cu un episod cromatic ce prezintă elemente motivice din prima temă (Măs. 77-90).



Img. 65: *Charles-Marie Widor,* Symphonie III, op. 13/3, *Partea V, măs.: 57-61*[186]
Tema a treia la sopran

În punctul culminant al părții sunt prevăzute o serie de acorduri puternice care răsună în *tutti*-ul orchestral al orgii (Măs. 90-95). După acest moment se revine relativ repede la vârtejul de arpegii, urmând să se efectueze un *decrescendo* în timp ce la sopran răsună reminiscențe ale primei teme.

[186] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/2c/IMSLP82910-SIBLEY1802.4142.463f-39087012454940.pdf

În măsura 118 începe repriza în care regăsim atât prima temă cât și a doua. Din măsura 154 începe o secțiune în care este prelucrat motivul *x*, fiind trecut printr-o serie de tonalități, apărând alternativ pe manuale diferite pentru a creea un efect de ecou.

Partea se încheie cu o *codă* în 4/4 prevăzută cu indicațiile *Moderato (do#* minor*)*, iar mai apoi *Adagio*, în care apar reminiscențe ale temei a doua. Acest final liniștit reprezintă o trăsătură comună cu ultimele două simfonii ale compozitorului.
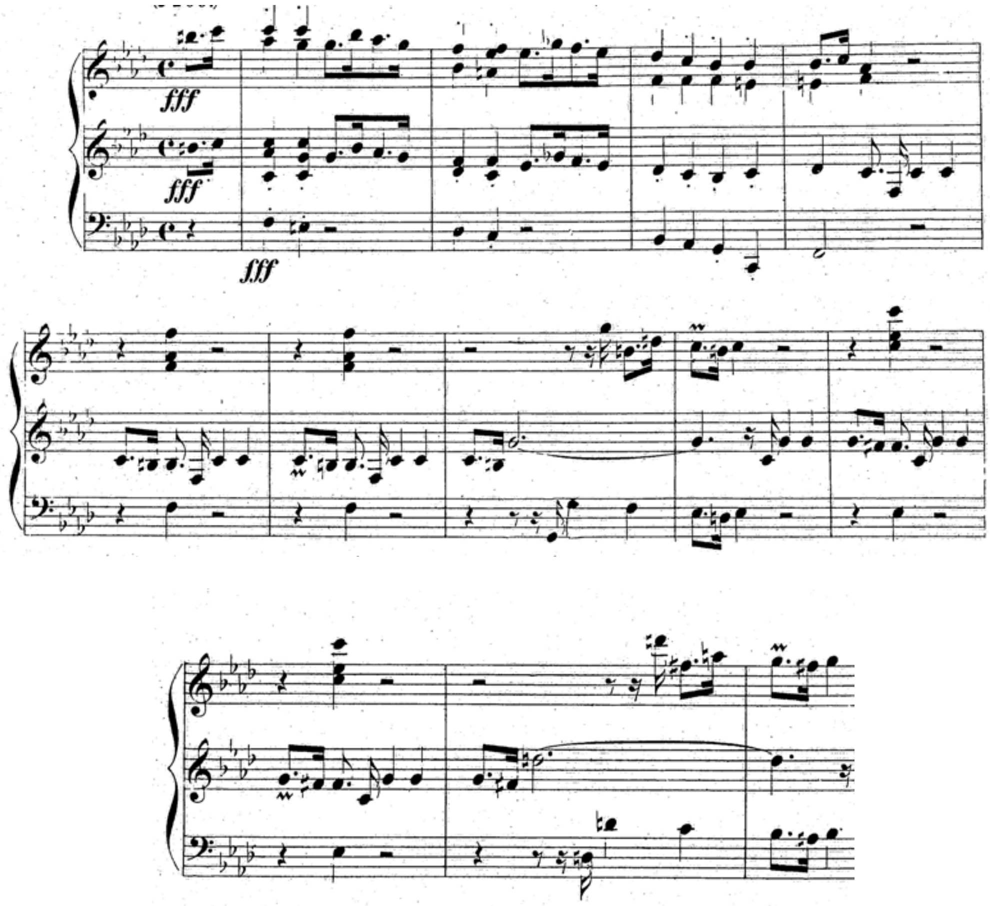
În ceea ce privește latura tehnică, această toccată este cea mai dificilă parte din această simfonie. Prima dificultate o reprezintă tempoul foarte rapid, mai apoi există problema arpegiilor care trebuie cântate cu aceeași mână care pot produce greșeli. Figurațiile de sexte și cvarte sunt la rândul lor dificile, cântarea lor necesitând lejeritate din partea interpretului. Pe scurt, pentru interpretarea acestei piese este nevoie de un nivel înalt de pregătire tehnică din partea organistului. Din punct de vedere formal se evidențiază o structură de sonată.

Symphonie IV, op. 13/4 (fa minor)

Asemenea simfoniilor precedente și simfonia a patra a suferit modificări la publicarea ediției din 1901. Inițial această lucrare avea patru părți: *Toccata*, *Fugue*, *Andante* și *Final*. La aceste părți Widor a mai adăugat un *Scherzo* și un *Andante cantabile*, iar *Andante*-ul original a fost prevăzut cu titlul *Adagio*, ocupând locul părții a cincea.

I. Toccata (fa minor)

Prima parte a simfoniei este concepută în stilul specific lucrărilor clasice franceze cu caracter de uvertură. Pe parcursul părții se regăsesc elementele caracteristice acestui gen de muzică: ritmuri punctate, ornamente complicate, pasaje rapide și articulații pregnante (Img. 66).



***Img. 66:** Charles-Marie Widor,* Symphonie IV, op. 13/4, *Partea I, măs.: 1-9*[187]
Debutul pompos al Toccatei

Partea se poate structura în trei secțiuni mari: Secțiunea A (Măs. 1-20), Secțiunea B (Măs. 20-37), Secțiunea Av (Măs. 37-53), urmate de o *codă*. Iată din nou forma de *lied* preferată de Widor.

Secțiunea A este expusă în totalitate pe manualul *G.O.* în *fff*. Muzica este concentrată pe caracterul improvizatoric. În secțiunea B se desfășoară un dialog între manualul *G.O.* și manualul *R.*, limbajul muzical încărcat cu pasaje rapide amintind de stilul improvizatoric nord-
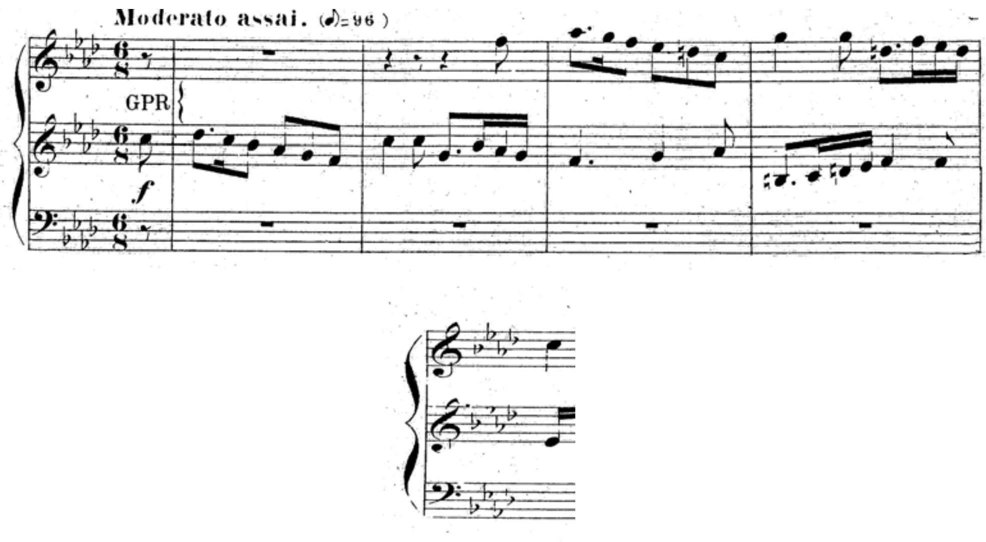
[187] http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d2/IMSLP04112-WidorSymphonie4FMinorOp 13No4.pdf

german denumit *stylus phantasticus*. În repriză materialele muzicale sunt prezentate într-o variantă îmbogățită cu figurații de șaisprezecimi la manuale și la pedalier, urmate de o serie de pasaje complicate de treizecișidoimi. Partea se încheie cu o *codettă* care seamănă cu finalul celebrei *Toccate* în *re* minor de Johann Sebastian Bach.

II. Fugue – Moderato assai (fa minor)

Fuga reprezintă a doua unitate din structura de *Toccată și Fugă*. Contrastul fugii față de toccată se manifestă atât în strictețea concepției polifonice, în lirismul limbajului muzical și în sonoritatea neutră cu registre de fond de 8 picioare pe toate manualele. Ritmul de siciliană și numeroasele pasaje de șaisprezecimi contribuie la desfășurarea lină a muzicii.

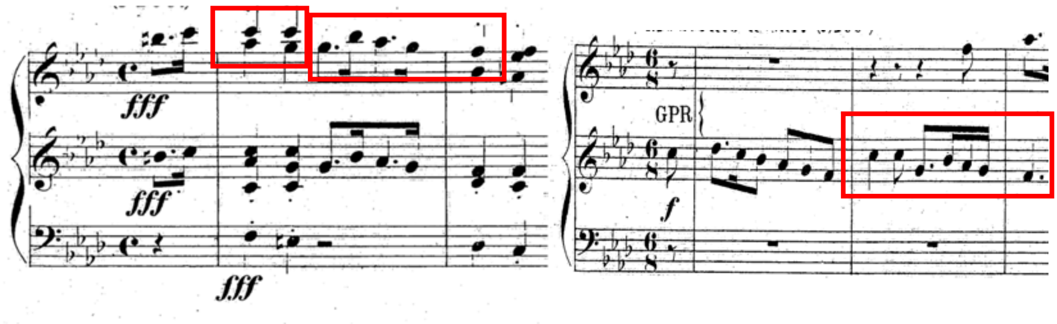
Tema fugii apare prima oară la tenor pornind de pe dominantă, urmând mai apoi răspunsul tonal la vocea sopranului (Img. 67).



Img. 67: *Charles-Marie Widor,* Symphonie IV, *op. 13/4, Partea II, măs.: 1-5*[188]
Tema fugii expusă la tenor și la alto

[188] http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d2/IMSLP04112-WidorSymphonie4FMinorOp13No4.pdf

Tema prezintă elemente comune cu melodia expusă la sopran în primele măsuri ale *Toccatei* (Img.68).



Img. 68: *Elemente comune între Toccată și Fugă189*

Pe parcursul dezvoltării au loc o serie de modulații, în finalul fugii desfășurându-se un *stretto* (Măs. 43) deasupra unui punct de pedală în care tema modulează spre *sib* minor și *lab* minor. După atingerea omonimei tonalității dominante (*Do* major), două pasaje de șaisprezecimi la sopran și la bas parcurg câte o gamă în sens contrar în tonalitatea de bază, partea finalizându-se cu o frumoasă cadență în stil bachian.

III. Andante cantabile – Dolce (Lab)

În cadrul acestei părți atmosfera serioasă a părților anterioare este înlocuită cu o muzică senină, construită în jurul unei melodii simple, dar de mare efect. Conform surselor bibliografice, această parte a constituit inițial o parte lentă dintr-un concert pentru pian și orchestră, compus de Widor în anii de tinerețe[190].
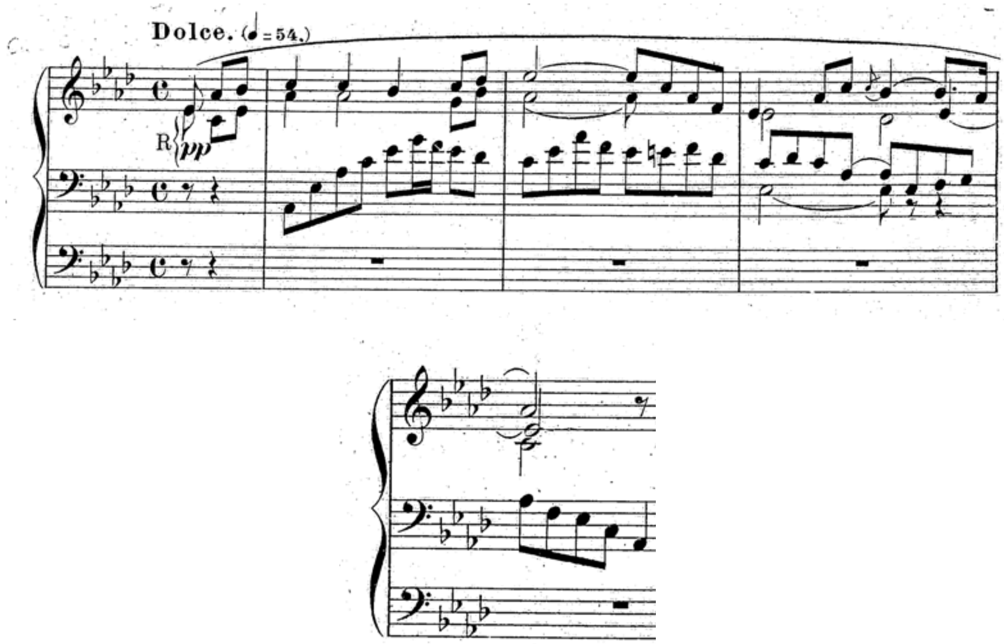
Partea are o structură similară celei de *rondo*, secțiunea A apărând de fiecare dată cu un acompaniament nou, valorile ritmice utilizate devenind tot mai mici (optimi, triolete de optimi, șaisprezecimi);

[189] http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d2/IMSLP04112-WidorSymphonie4FMinorOp13No4.pdf

[190] van Oosten, Ben, *Charles-Marie Widor Vater der Orgelsymphonie*, p. 464.

secțiunea B, apare mereu nemodificată, astfel rezultând următoarea structură: ABAv1BAv2. Partea se încheie cu o mică *codettă*.

Tema părții este una deosebit de melodioasă, ce amintește de *Cântecele fără cuvine* ale lui Felix Mendelssohn-Bartholdy (Img. 69).



Img. 69: *Charles-Marie Widor*, Symphonie IV, *op. 13/4, Partea III, măs.: 1-4*[191]
Tema părții în linia sopranului

Combinația de registre indicată de compozitor este una caracteristică părților cantabile cu registrul *Voix céleste* pe parcursul secțiunii A; registre de fond și *Flaute 8 și 4* în secțiunea B, linia solistică fiind registrată cu *Clarinet*. La ultima intervenție a secțiunii A, tema este registrată cu flautul de 8 picioare care în cazul orgilor simfonice are o sonoritate deosebit de penetrantă.

Faptul că această muzică a fost transcrisă pentru orgă este resimțită pe tot parcursul părții. Un indiciu este linia pedalierului care nu are de cântat decât la cadențe. Acompaniamentul amintește mereu de partida
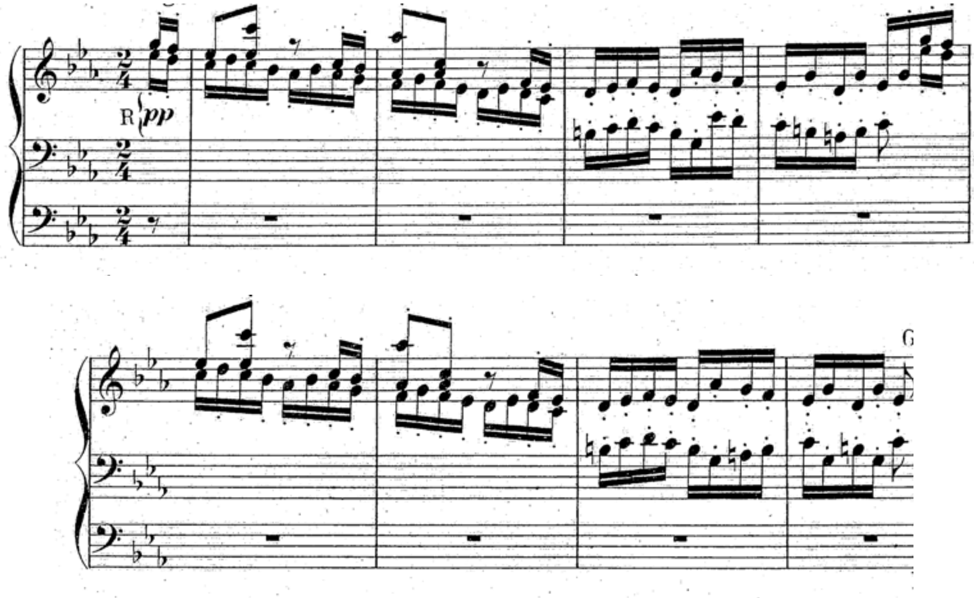
[191] http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d2/IMSLP04112-WidorSymphonie4FMinorOp13No4.pdf

cordarilor, în special în cazul ultimei apariții ale secțiunii A, unde figurațiile de șaisprezecimi și optimile scurte din linia basului a amintesc de acompaniamentul efectuat de viori și violoncele.

Fiind o muzică atât de necomplicată și ușoară de interpretat, acest *Andante cantabile* este una dintre cele mai cântate piese muzicale ale lui Charles-Marie Widor.

IV. Scherzo – Allegro vivace (do minor)

Partea a patra este o piesă muzicală energică, concepută în forma caracteristică tripartită ABAv. Prima secțiune are de asemenea o structură de tip ABAv. Tema vioaie și acompaniamentul acesteia sunt prevăzute cu o articulație *staccată,* care contribuie la realizarea caracterului de *scherzo* (Img. 70). Registrația cu *Flaut* de 4 și *Bourdon* de 8 conferă o sonoritate luminoasă discursului muzical.
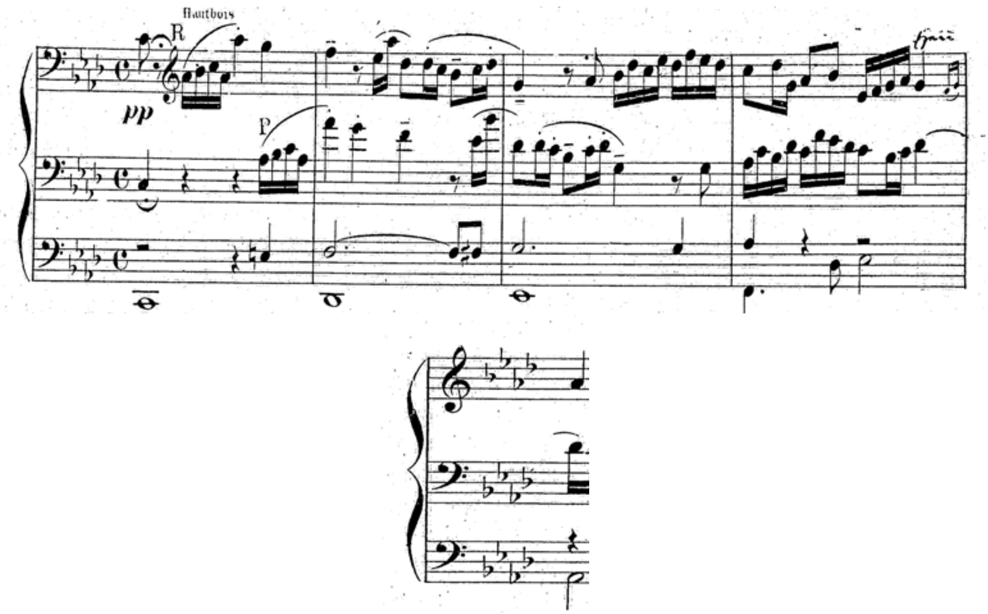


Img. 70: *Charles-Marie Widor,* Symphonie IV, *op. 13/4, Partea IV, măs.: 1-8*[192]
Tema părții în linia sopranului

[192] http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d2/IMSLP04112-WidorSymphonie4FMinorOp13No4.pdf

Primul segment din secțiunea A (Măs. 1-30) prezintă de două ori tema, după care urmează un scurt episod urmat de o a treia intervenție tematică. În măsura 30 începe segmentul B care este de fapt un interludiu cu caracter modulator. La sfârșitul măsurii 61 are loc revenirea la segmentul Av.

Trio-ul (Măs. 98) conceput în *Lab* major, și prezintă o linie melodică cantabilă care contrastează cu agitația secțiunii precedente (Img. 71). Asemenea *trio*-ului din *Menuet*-ul simfoniei a treia, și aici se efectuează un dialog între sopran și tenor, respectiv între registrul de *Oboi* de pe manualul *R.* și *Flautul* de pe manualul *P.*



Img. 71: *Charles-Marie Widor,* Symphonie IV, *op. 13/4, Partea IV, măs.: 98-102*[193]
Linia melodică a trio-ului

La sfârșitul măsurii 125 regăsim o scurtă tranziție în care se remodulează spre tonalitatea inițială *Mib* major. În măsura 135 este readusă secțiunea A care apare nemodificată. În măsura 233 începe *coda* care readuce melodia expusă în *trio,* deasupra unui punct de orgă pe tonică, în tonalitatea *Do* major.
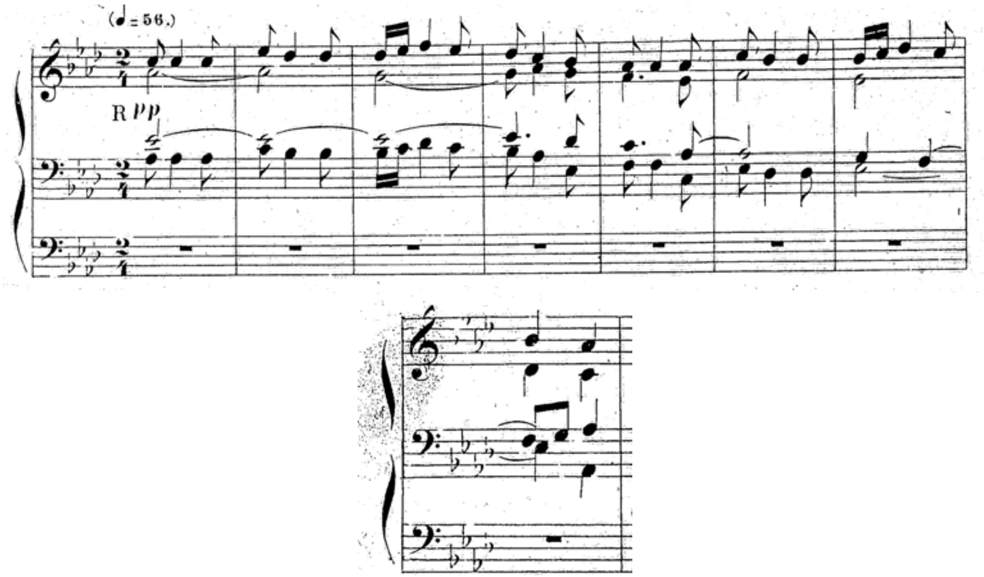
[193] http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d2/IMSLP04112-WidorSymphonie4FMinorOp13No4.pdf

Din punct de vedere tehnic acest *scherzo* este o piesă muzicală dificilă, necesitând o dexteritate manuală desăvârșită din partea interpretului. De asemenea este foarte important ca tempoul să fie ales cu grijă, cu atât mai mult cu cât articulația *staccată* induce o stare de neliniște care poate dăuna interpretării. Pasajele rapide de șaisprezecimi trebuie interpretate lin și precis, ceea ce implică o poziție cât mai relaxată a mâinilor.

Datorită caracterului său jucăuș, acest *scherzo* este o piesă muzicală care place atât interpretului cât și publicului, fiind potrivită pentru sfera de concert.

V. Adagio (Lab major)

Concepută în formă de *lied*, partea a cincea este o mișcare cu caracter meditativ, care reprezintă calmul dinaintea muzicii fastuoase ale *Final*-ului. Tema prezentată într-o secțiune de tip coral este registrată cu registrul *Voix humaine*, care nu este utilizată în nicio altă simfonie a compozitorului (Img. 72).

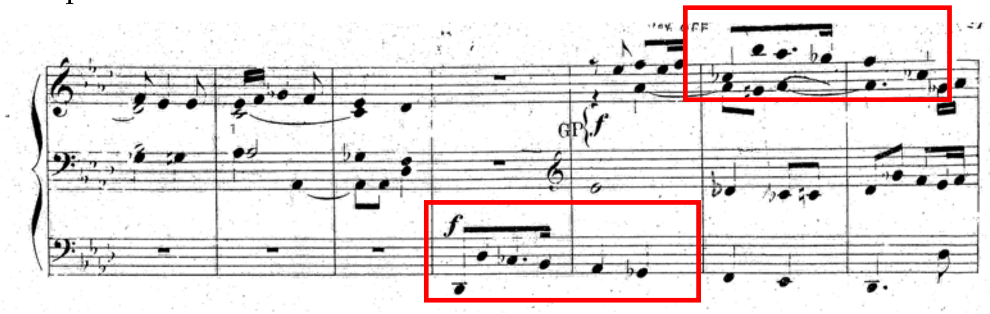


Img. 72: *Charles-Marie Widor,* Symphonie IV, *op. 13/4, Partea V, măs.: 1-8*[194]
Tema Adagio-ului

[194] http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d2/IMSLP04112-WidorSymphonie4FMinorOp13No4.pdf

În secțiunea A tema este prezentată prima dată în tonalitatea *Lab* major, urmând mai apoi un interludiu tratat polifonic, care prezintă motive preluate din temă. În măsura 25 regăsim o nouă intrarea tematică, în *Reb* major.

Secțiunea B debutează în *Solb* major cu un segment polifonic în care este prelucrat un motiv nou (Img. 73). În continuare se modulează către *Si* major, urmând mai apoi o nouă intervenție a temei și un nou segment care prelucrează motivul nou.



Img. 73: *Charles-Marie Widor,* Symphonie IV, *op. 13/4, Partea V, măs.: 30-36*[195]
Motiv nou prezentat în Secțiunea B

În măsura 71 începe repriza, care este urmată de o frumoasă *codă* (Măs. 90), în linia pedalierului regăsindu-se motive preluate din Secțiunea A. Atmosfera visătoare a codei este realizată cu ajutorul liniei melodice expuse la sopran registrată cu *Flute harmonique*, sub care basul efectuează un acompaniament în asemănător cu *pizzicato-ul* instrumentelor cu coarde.
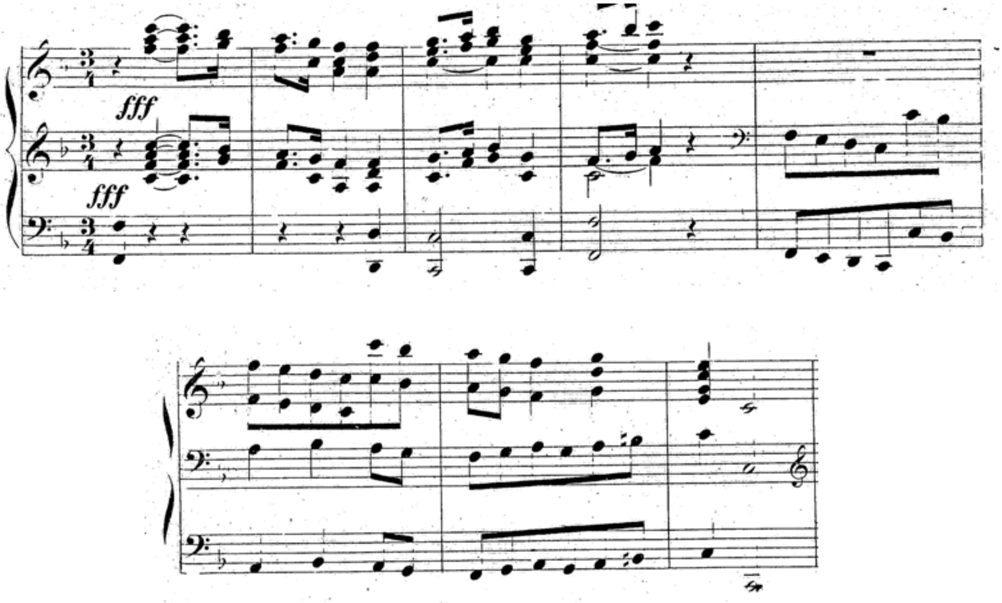
VI. Finale – Moderato (Fa major)

Ultima parte a simfoniei este concepută într-o formă similară celei de *rondo*: ABACAv1DA. Datorită atmosferei sale pompoase această parte se încadrează în categoria genului de *Sortie*[196]. Atmosfera de uvertură este

[195] http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d2/IMSLP04112-WidorSymphonie4FMinorOp13No4.pdf

[196] *Sortie*-ul este un gen caracteristic muzicii franceze pentru orgă. Lucrările care poartă acest titlu sunt de regulă de factură omofonă și au caracter de uvertură. Alți compozitori care au compus astfel de lucrări au fost César Franck, Louis-James Alfred Lefebure-Wély sau Théodore Dubois.

în concordanță cu caracterul primei părți, aceasta fiind realizată și în acest caz prin intermediul ritmurilor punctate și a acordurilor pregnante. Refrenul energic (Img. 74) prezintă materiale tematice similare cu cele prezentate în partea întâi.



Img. 74: *Charles-Marie Widor*, Symphonie IV, op. 13/4, *Partea VI, măs.: 30-36*[197]
Începutul refrenului cu ritmuri punctate

După prima expunere a refrenului urmează secțiunea B în care se efectuează un dialog între manualul *P.* și *G.O.* Un procedeu similar se regăsește și în secțiunea mediană a primei părți. Urmează apoi o nouă apariție a refrenului (Măs. 45) și un nou cuplet (Secțiunea C) în *re* minor, prezentând o înlănțuire de triolete de optimi *staccate*.

A treia oară, refrenul apare cu o sonoritate mai redusă (*mf*) în tonalitatea *Sib* major (Măs. 97), urmând mai apoi o modulație spre *Reb* major (Măs. 105) și spre *Do* major (Măs. 118). În continuare, deasupra unui punct de orgă pe dominantă, se regăsesc o serie de pasaje rapide care remodulează spre tonalitatea inițială, partea finalizându-se cu o ultimă intervenție a refrenului (Măs. 129).

[197] http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d2/IMSLP04112-WidorSymphonie4FMinorOp13No4.pdf

Anii de maturitate – Simfoniile 5-8, op. 42

Cele patru simfonii incluse în opus 42 au fost publicate în două perioade diferite: simfoniile 5 și 6 în anul 1879, iar simfoniile 7 și 8 în anul 1887. Spre deosebire de primele patru simfonii, în cadrul acestui opus amprenta personală a lui Widor este mai evidentă. Muzica este mult mai complicată atât din punct de vedere tehnic cât și în ceea ce privește interpretarea. În cadrul acestor lucrări regăsim mai multe elemente dinamice și agogice, și un limbaj muzical rafinat susținut de combinații de registre inedite.
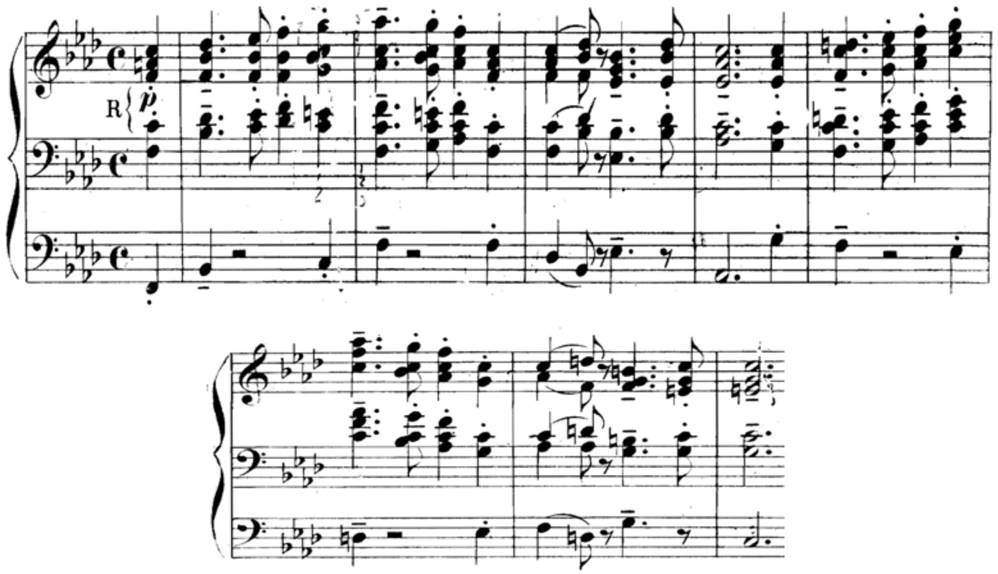
Symphonie V op. 42/5 (fa minor)

Simfonia a cincea este cea mai cunoscută lucrare a lui Charles-Marie Widor. Această popularitate se datorează ultimei părți, *Toccata*, care după *Toccata în re minor* BWV 565 de Johann Sebastian Bach este cea mai cântată lucrare pentru orgă a tuturor timpurilor. Prima audiție a lucrării a avut loc la *Sala Trocadéro* la data de 19 octombrie 1879.

I. Allegro vivace (fa minor)

Prima parte este concepută sub forma unei teme cu variațiuni. Tema este prezentată la început în cadrul unei secțiuni acordice cu caracter de marș. Prima secțiune poate fi divizată în patru perioade a câte opt măsuri (Img. 75), dintre care cea de-a treia este concepută în *Reb* major. După încheierea temei lungi de 32 de măsuri, regăsim o perioadă concluzivă (Măs. 32-41), care realizează trecerea spre prima variațiune. Pe parcursul acestei secțiuni apare de mai multe ori indicația *sf*, care nicidecum nu se referă la deschiderea bruscă a pedalei de expresie, ci la lungirea valorii ritmice a acordurilor respective. Scriitura este încărcată cu indicații de articulații, care trebuie executate precis pentru realizarea corespunzătoare a caracterului de marș.
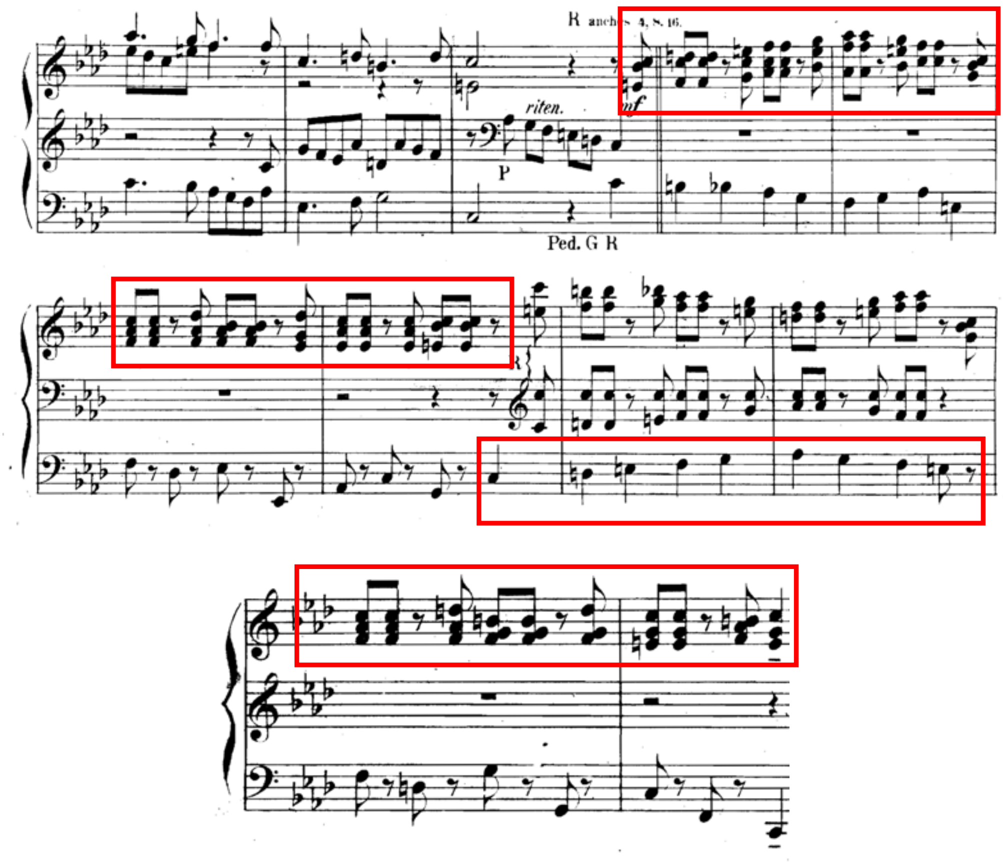
În cadrul primei variațiuni (Măs. 41-73) tema apare ușor modificată, fiind prelucrată sub forma unui *trio*. Acordurile energice din prima secțiune sunt înlocuite de o înlănțuire cursivă de optimi, deasupra căreia se desfășoară tema. Registrația acestei variațiuni cu registre de 4 și 16 picioare atât la manual cât și la pedalier produce o sonoritate sticloasă.



Img. 75: *Charles-Marie Widor,* Symphonie V, *op. 42/1, Partea I, măs.: 1-8*[198]
Prima perioadă din tema părții

În a doua variațiune (Măs. 73-113) tema este ascunsă în textul muzical, frazele sale găsindu-se alternativ la sopran și la bas (Img. 76). Perioada concepută în *Reb* major apare aici modificată. În finalul variațiunii regăsim și perioada concluzivă expusă înainte de prima variațiune. Registrația cu ancii de 4, 8 și 16 picioare produce o sonoritate dramatică, contrastând cu atmosfera variațiunii precedente.

[198] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/4/43/IMSLP82912-SIBLEY1802.8156.e8b0-39087012454973.pdf
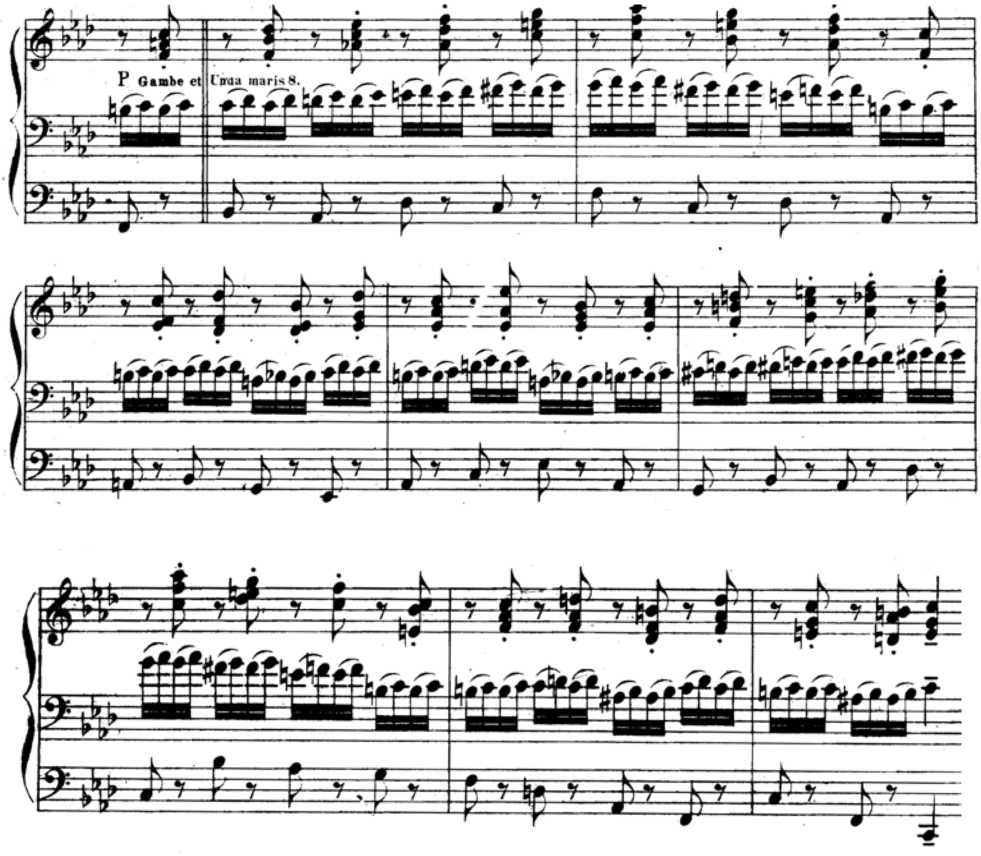


Img. 76: *Charles-Marie Widor*, Symphonie V, op. 42/1, *Partea I, măs.: 71-81*[199]
Variațiunea a doua cu tema la sopran și la bas

A treia variațiune este probabil cea mai interesantă și cea mai dificilă din punct de vedere tehnic. Tema se regăsește sub forma unor acorduri *staccate*, respectiv în acompaniamentul acestora, un lung șir de figurații de șaisprezecimi, care produc un efect de *tremolo*. Optimile scurte din linia basului se desfășoară în contratimp față de sopran (Img. 77). Perioada a treia a temei în *Reb* major apare aici sub forma unor pasaje rapide de șaisprezecimi în *staccato*. În ultima perioadă a temei, acordurile care prezintă linia melodică sunt prevăzute cu apogiaturi. Registrația

[199] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/4/43/IMSLP82912-SIBLEY1802.8156.e8b0-39087012454973.pdf

acestei variațiuni este originală, registrul de *Gamba* și cel de *Unda maris* producând o sonoritate ce accentuează efectul de *tremolo*.



Img. 77: *Charles-Marie Widor*, Symphonie V, op. 42/1, *Partea I, măs.: 113-121*[200]
Segment din variațiunea a treia cu tema la sopran și ***acompaniamentul de șaisprezecimi***

În măsura 151 începe un scurt interludiu de tip coral în *Fa* major, care contrastează cu atmosferă energică a variațiunilor precedente. În cadrul acestei secțiuni se modulează spre *re* minor, iar mai apoi înapoi la *Fa* major.

[200] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/4/43/IMSLP82912-SIBLEY1802.8156.e8b0-39087012454973.pdf

Urmează mai apoi o nouă variațiune acordică, care începe în *Fa* major și modulează spre *La* major (Măs. 179-190). Aici tema este prezentată cu valori ritmice diminuate. În continuare, prima frază din temă este prelucrată într-o secțiune de tip *toccată*, fiind prezentată în tonalități precum *re* minor, *si* minor, *sib* minor. În măsura 201 începe un nou interludiu în *Reb* major, cu o frumoasă linie melodică în linia sopranului. În continuare au loc o serie de modulații dublate de un amplu *crescendo* care se canalizează într-o nouă intervenție acordică a temei. După acest moment se continuă cu o secțiune în care capul temei este acompaniat cu un șir de șaisprezecimi similar acompaniamentului din variațiunea a treia (Măs. 226).
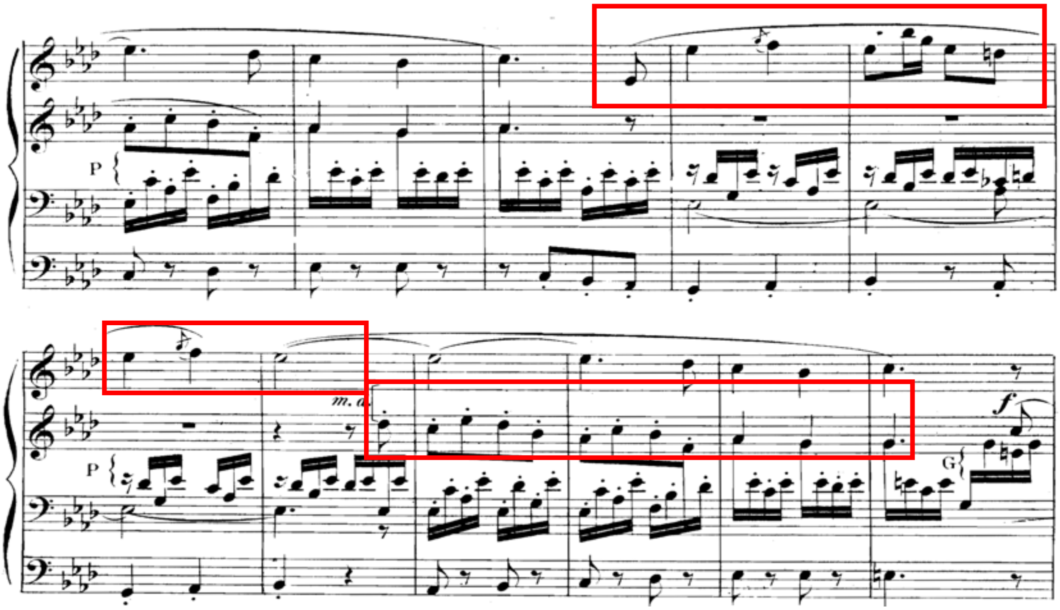
Ultima apariție a temei în tonalitatea inițială o regăsim începând din măsura 250, linia melodică fiind expusă dublată la octavă în linia basului, fiind mai apoi preluată de vocile superioare. După o scurtă *codă* (Măs. 282) partea se finalizează în tonalitatea *Fa* major.

Parcurgând paginile acestei părți observăm că interpretarea acesteia aceasta necesită un grad avansat de pregătire din partea organistului. Din punct de vedere tehnic aici întâmpinăm mai multe probleme decât în cazul primelor patru simfonii în care gradul de dificultate tehnică este de regulă medie. Tempoul variațiunilor trebuie să fie ales cu grijă, astfel încât interpretarea să fie energică, plină de fantezie, și nu în ultimul rând inteligibilă.

II. Allegro cantabile (fa minor)

Prima secțiune a părții (Măs. 1-126) este concepută în formă de *lied*. După un scurt pasaj introductiv expus la tenor, tema deosebit de melodioasă este prezentată la sopran, cu registrul de *Oboi*. Abordarea orchestrală se resimte din acompaniamentul de arpegii și optimi *staccate* de la mâna stângă și pedalier, care sunt similare *pizzicato*-ului realizat de instrumentele cu coarde.

Al doilea segment (Măs. 30-82) al primei secțiuni prezintă noi linii melodice care apar sub forma unui dialog între manualul *R.* și manualul *P.*, respectiv între registrul de oboi și cele de flaute (Img. 78).
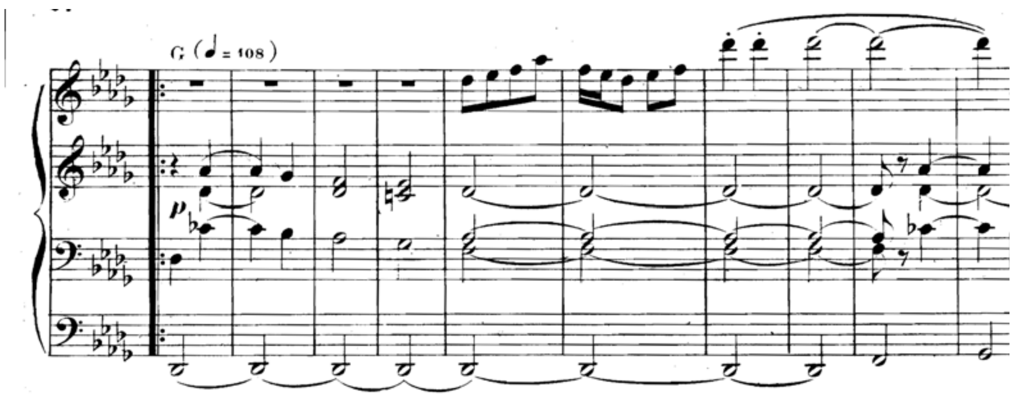


Img. 78: *Charles-Marie Widor,* Symphonie V, *op. 42/1, Partea II, măs.: 44-54*[201]
Dialog între manualul R. și manualul P. – Oboi și flaute

Dialogul dintre cele două manuale este prezentat mai apoi în tonalitatea *La* major și în *la* minor. În continuare găsim o scurtă tranziție modulatoare prin care se revine la primul segment al secțiunii A, care se încheie cu o scurtă coda în care se regăsesc motive derivate din temă.

Secțiunea mediană B (*Reb* major) prezintă o nouă lume sonoră dominată de liniște. Asupra unei înlănțuiri statice de acorduri registrate cu *Voix céleste*, se desfășoară o linie melodică solistică în registrul *Flute harmonique*, creându-se o atmosferă visătoare (Img. 79). Ulterior melodia este preluată și de linia pedalierului, efectuându-se un dialog între bas și sopran.

[201] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/4/43/IMSLP82912-SIBLEY1802.8156.e8b0-39087012454973.pdf



Img. 79: *Charles-Marie Widor,* Symphonie V, *op. 42/1, Partea II, măs.: 128-137*[202]
Dialog între manualul R. și manualul P. – Oboi și flaute

În măsura 201 atmosfera meditativă este întreruptă de o serie de pasaje de arpegii descendente, care alternează cu noi intervenții ale melodiei expuse în secțiunea B (Img. 72). Ultima apariție a acesteia realizează tranziția către repriza părții, care este expusă nemodificat.

În anul 1928 Widor a realizat o revizuire a acestei părți, eliminând repetiția din secțiunea mediană și renunțând la primele două segmente din Repriză. Structura rezultată este apropiată formei de *rondo*, spre deosebire de varianta originală care a fost concepută în formă de *lied*.
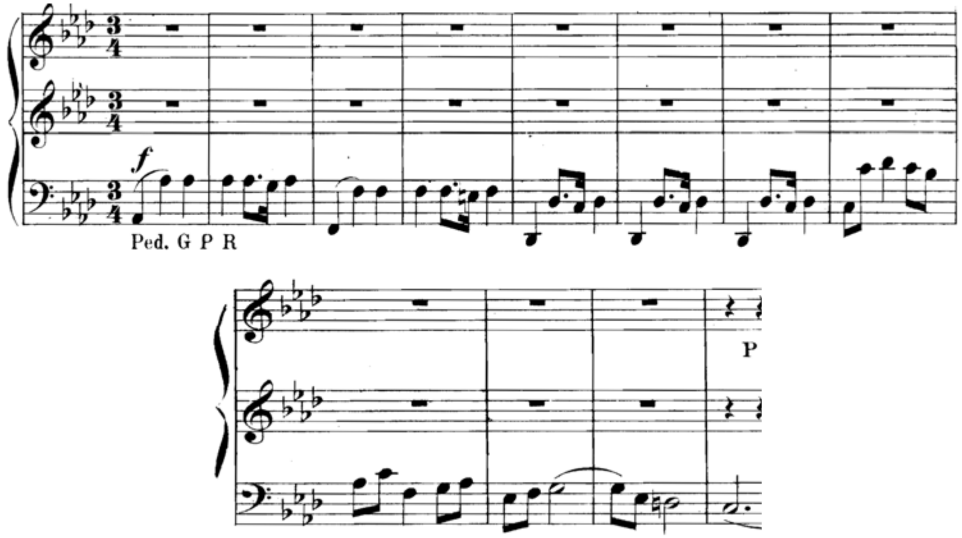
Din punct de vedere tehnic această parte este destul de dificilă. În al doilea segment din secțiunea A, în cadrul dialogului dintre manualele *P.* și *R.*, trebuie cântat cu mâna dreaptă pe două manuale diferite. Tempoul indicat de compozitor - *Allegro cantabile* - trebuie să fie ales cu grijă, un tempo prea mare dăunând desfășurării line ale liniilor melodice. În cazul secțiunii B trebuie să se acorde atenție sporită caracterului de recitativ, interpretul având aici posibilitatea să se exprime liber.

III. Andantino quasi allegretto (Lab major)

Partea a treia este concepută în formă de *lied*. La început este prezentată o temă cu caracter dansant în linia pedalierului, ce stă la baza
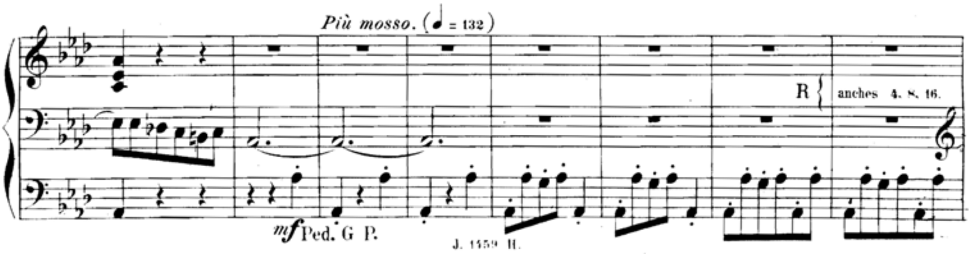
[202] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/4/43/IMSLP82912-SIBLEY1802.8156.e8b0-39087012454973.pdf

secțiunii de tip coral care o urmează (Img. 80). Combinația de registre indicată de compozitor, cu registre de fond de 32, 16, 8 și 4 picioare la pedalier, respectiv 16, 8 și 4 picioare la manual creează o sonoritate masivă, potrivită acestei secțiuni acordice.



Img. 80: *Charles-Marie Widor,* Symphonie V, *op. 42/1, Partea III, măs.: 1-12*[203]
Tema expusă la pedalier

Motivul prelucrat în secțiunea mediană (Măs. 71-193) este de fapt o figurație a capului de temă (Img. 81).



Img. 81: *Charles-Marie Widor,* Symphonie V, *op. 42/1, Partea III, măs.: 67-74*[204]
Motiv derivat din capul de temă

[203] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/4/43/IMSLP82912-SIBLEY1802.8156.e8b0-39087012454973.pdf

[204] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/4/43/IMSLP82912-SIBLEY1802.8156.e8b0-39087012454973.pdf
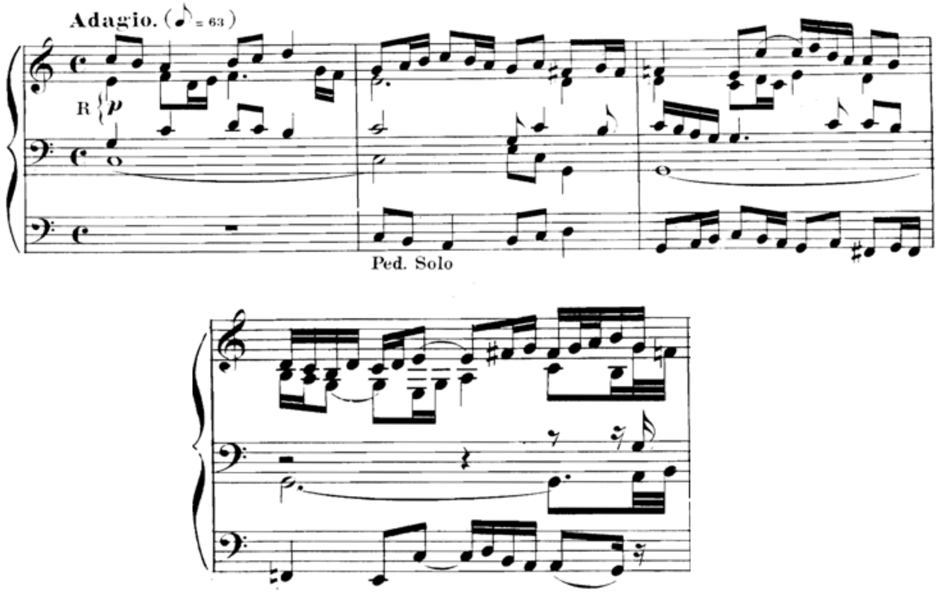
În cadrul secțiunii B se pot identifica două segmente. În primul segment deasupra motivului *ostinat* cu articulație *staccată* de la pedalier, se desfășoară o linie melodică dublată la octavă, urmată de o înlănțuire de acorduri ce modulează spre *Do* major. Din măsura 99 se continuă cu o serie de arpegii ascendente care duc la un prim punct culminant în măsura 107, urmând mai apoi o descreștere dinamică treptată, și o modulație spre *Mi* major. Din măsura 117 primul segment al secțiunii B se repetă, un nou punct culminant având loc în măsura 139, în tonalitatea *Lab* major. O scurtă tranziție spre repriză începe în măsura 165, motivul ostinato fiind mutat în linia sopranului.

În măsura 180 începe repriza, tema expusă din nou la pedalier fiind acompaniată de o înlănțuire de triolete la manual. Urmează apoi secțiunea acordică de tip coral, urmată de o *codă* (Măs. 235-248) în care apar reminiscențe ale temei în linia pedalierului.

În finalul acestei analize observăm că în cadrul acestei părți Widor a încercat să combine caracterul de *menuet* (Secțiunea A și Repriza) cu cel de *scherzo* (Secțiunea mediană B). Din punct de vedere tehnic cea mai mare dificultate se regăsește la pedalier, interpretarea motivului *ostinat* în *staccato* din secțiunea mediană fiind relativ dificilă. Pentru rezolvarea acestei probleme tehnice se recomandă un atac ușor și o poziție cât mai relaxată a gleznelor. Gesturile dinamice și agogice din cadrul secțiunii B trebuie efectuate conform indicațiilor compozitorului, acestea fiind foarte importante în realizarea caracterului de *scherzo*.

IV. Adagio (Do major)

Înainte de *Toccata* finală a simfoniei regăsim o parte lentă cu caracter meditativ. Registrația cu *Voix céleste* și *Gamba* este o combinație prevăzută frecvent de compozitor pentru părțile de acest gen. Interesantă este registrația pedalierului cu *Flaut* de 4 picioare, datorită căreia tema expusă în canon cu sopranul, răsună cu o octavă mai sus (Img. 82).



Img. 82: *Charles-Marie Widor,* Symphonie V, op. 42/1, *Partea IV, măs.: 1-4*[205]
Canon între sopran și bas

După o serie de modulații se ajunge la tonalitatea *Sol* major, tema fiind prezentată din nou la pedalier. Urmează mai apoi o nouă modulație spre tonalitatea inițială *Do* major, capul temei fiind prezentată o ultimă oară în măsura 22. După acest moment compozitorul introduce o a doua voce la pedalier, care efectuează o coborâre de două octave și jumătate, oprindu-se pe un punct de orgă pe tonică. Finalul părții este dominat de un motiv cromatic ascendent care apare de două ori la sopran, iar mai apoi la tenor.

Deși această parte are doar două pagini, ea ocupă un loc deosebit de important în cadrul simfoniei fiind concepută în tonalitatea dominantă a cărei rezolvare se regăsește în *Toccata* finală.
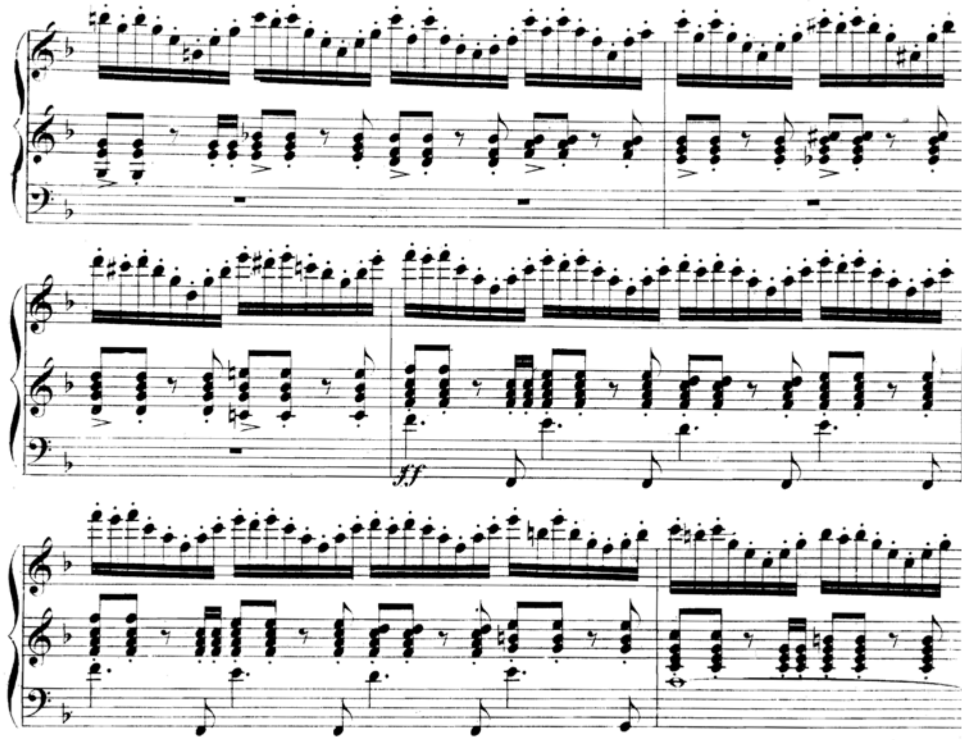
V. Toccata – Allegro (Fa major)

Ultima parte a simfoniei este o muzică impresionantă la baza căreia stau o serie de elemente muzicale simple. După cum s-a putut observa în cazul simfoniei a doua care se încheie cu o toccată similară, Widor avea

[205] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/4/43/IMSLP82912-SIBLEY1802.8156.e8b0-39087012454973.pdf

un talent deosebit pentru crearea unor piese muzicale de mare efect prin intermediul unor mijloace necomplicate.

La baza acestei *Toccate* stă o înlănțuire de acorduri simple, care prin intermediul ritmicii antrenante și a articulației *staccate* creează o atmosferă remarcabilă. Tema care răsună în linia basului este de fapt dublarea liniei melodice ascunse în polifonia latentă realizată de figurațiile de șaisprezecimi din sopran. Totuși, datorită registrației de *tutti* se creează imaginea sonoră a unor piloni masivi care susțin figurațiile de șaisprezecimi din sopran, care sunt asemenea unor arcuri gotice (Img. 83).



Img. 83: *Charles-Marie Widor,* Symphonie V, *op. 42/1, Partea V, măs.: 7-11*[206]
Intrare tematică în linia basului

[206] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/4/43/IMSLP82912-SIBLEY1802.8156.e8b0-39087012454973.pdf

La mijlocul *toccatei* regăsim o secțiune în *pp* prevăzută pe manualul *R.*, urmată de un amplu *crescendo* și o serie de modulații spre diferite tonalități. Tensiunile acumulate se canalizează în punctul culminant al părții unde tema apare dublată la octavă în linia pedalierului. În ciuda faptului că nu se adaugă registre noi, pedala dublată creează impresia unei creșteri în intensitate. Din acest moment lucrurile decurg în *fff*-ul inițial. Spre final mișcarea *ostinată* de șaisprezecimi dispare, partea finalizându-se cu o cadență compusă.

În ceea ce privește interpretarea, au existat mereu discuții legate de tempoul potrivit al acestei *toccate*. Conform indicațiilor compozitorului tempoul potrivit trebuie să fie corelat mereu cu locația și cu instrumentul pe care se interpretează lucrarea. Într-o înregistrare a *Toccatei* realizate în anul 1932 în interpretarea compozitorului[207], putem să observăm că acesta cânta într-un tempo mai rar (Pătrime = 94) decât cel indicat în partitură. Valoarea pătrimii indicate de Widor în ediția din 1879 a simfoniei a fost de 118, iar la cea de-a doua ediție (1929) aceasta a fost redusă la 100. Nu se știe dacă tempoul rar se datora vârstei înaintate a compozitorului care avea atunci 88 de ani, sau era o alegere conștientă bazată pe efectul acusticii de la Saint-Sulpice. În tot cazul, organistul trebuie să aleagă tempoul potrivit astfel încât acesta să nu dăuneze articulației de care depinde o interpretare clară și structurată.

Symphonie VI op. 42/2 (sol minor)

Simfonia a șasea a fost a fost interpretată în primă audiție de compozitor în cadrul unui concert de orgă organizat la *Sala Trocadéro*. Cu ocazia Expoziției Mondiale din anul 1878[208] Cavaillé-Coll a construit aici o orgă nouă, care a oferit posibilitatea organizării unei serii de concerte sub coordonarea lui Alexandre Guilmant. Deși în programul de sală se regăsește titlul *Simfonia a cincea*, datorită părților incluse în program – *Choral et allegro, Andante, Intermezzo, Cantabile, Final* - nu poate fi vorba
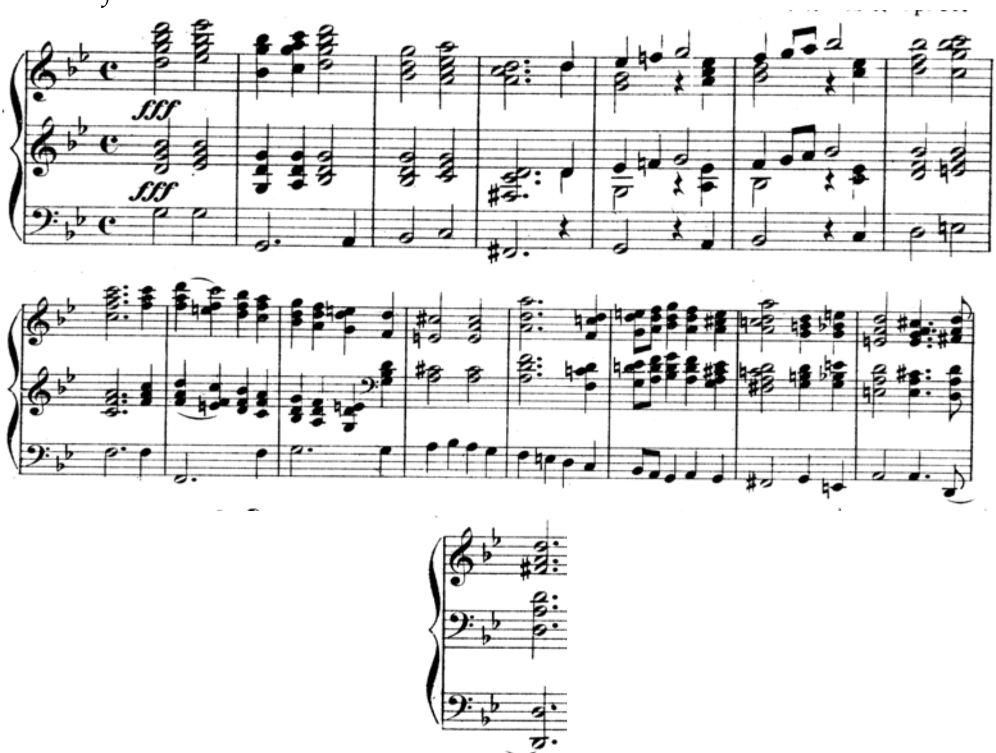
[207] http://www.youtube.com/watch?v=J8vz1D_L_OE

[208] Smith, Rollin, *The Organ of the Trocadéro and its Players*, în: *French Organ Music from the Revolution to Franck and Widor*, p. 289.

decât de simfonia a șasea[209]. Această teorie este susținută și de faptul că Widor a conceput tonalitatea simfoniilor sale în ordine ascendentă: *do* minor, *Re* major, *mi* minor, *fa* minor. În mod logic, *Simfonia VI.* în *sol* minor trebuie să urmeze după *Simfonia V.* în *fa* minor. Lucrarea a fost ulterior transcrisă pentru orgă și orchestră, prima audiție având loc la *Sala Trocadéro* în anul 1882.

I. Allegro (sol minor)

Expoziția primei părți debutează cu o secțiune cu caracter de marș, în cadrul căreia se expune o temă (Img. 84), care pe parcursul părții va fi supusă unor variațiuni. Iată deci o abordare asemănătoare primei părți din *Simfonia a cincea*.
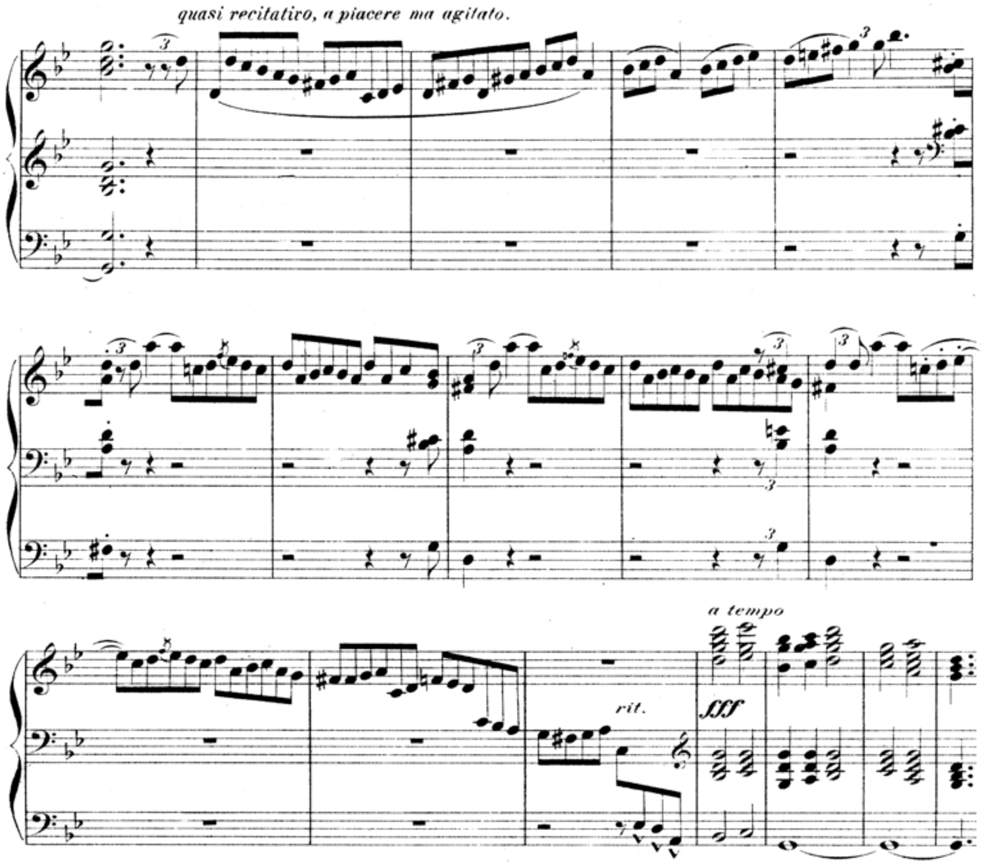


Img. 84: *Charles-Marie Widor,* Symphonie VI, op. 42/2, *Partea I, măs.: 1-16*[210]
Primele două perioade din secțiunea cu caracter de marș

---

[209] Near, John Richard, *The Life and Work of Charles-Marie Widor*, pp. 117-124

[210] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/51/IMSLP335745-SIBLEY1802.26396.6758-39087012466886sym6_score.pdf

După finalizarea marșului introductiv urmează o secțiune cu caracter recitativ, prevăzută cu indicația *quasi recitativo, a piacere ma agitato*. Aici regăsim cea de-a doua temă, sub forma unor pasaje de triolete de optimi întrerupte de acorduri, care amintesc de stilul lui Ludwig van Beethoven (Img. 85).
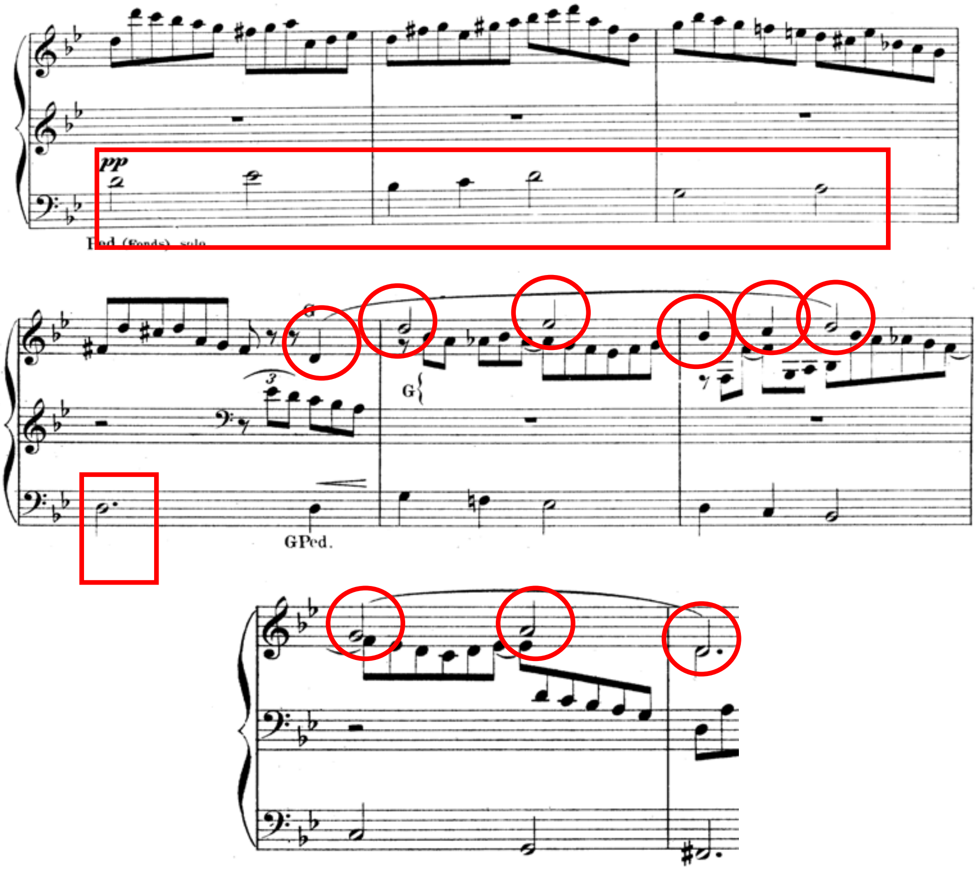


Img. 85: *Charles-Marie Widor*, Symphonie VI, op. 42/2, *Partea I, măs.: 12-24*[211]
Tema a doua

Cascada de optimi se canalizează într-o nouă apariție a primei fraze din temă, din nou în sonoritatea de *fff* (Măs. 25). Urmează mai apoi o reducere semnificativă a volumului sonor, prin intermediul schimbului de manuale și a pedalei de expresie.

[211] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/51/IMSLP335745-SIBLEY1802.26396.6758-39087012466886sym6_score.pdf
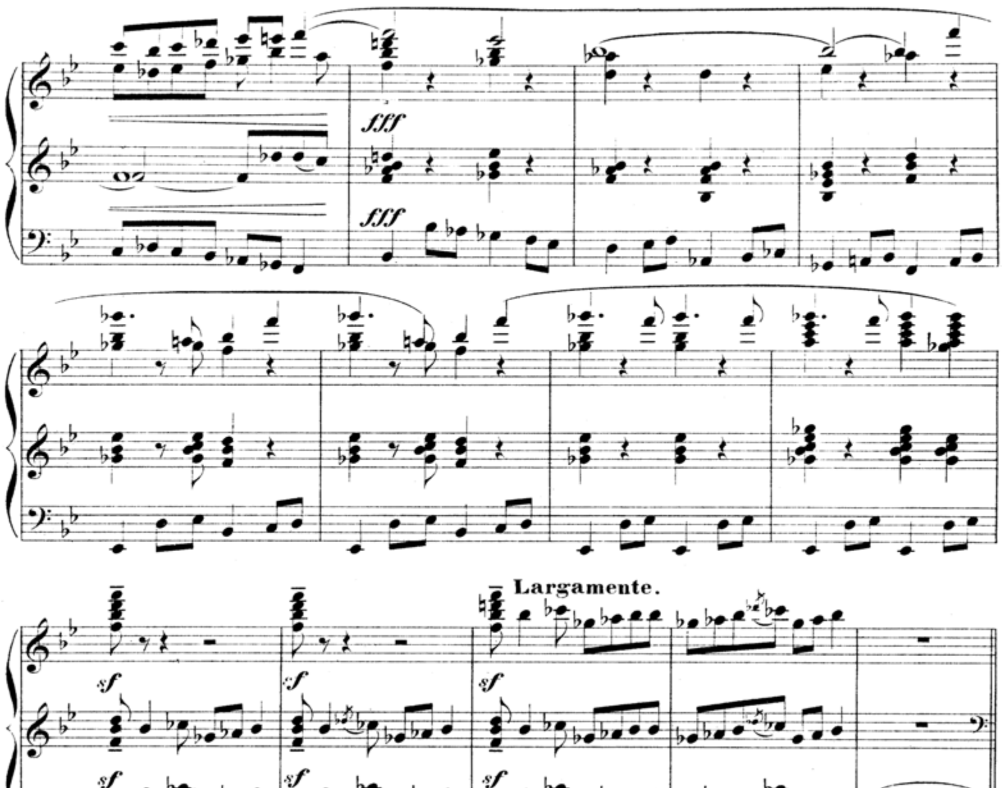
Urmează mai apoi dezvoltarea, la începutul căreia regăsim tema a doua expusă la unison, mâna dreaptă fiind concepută în *staccato*, iar mâna stângă în *legato*. Această tehnică produce impresia unor sunete accentuate. La sopran, deasupra vârtejului de pasaje de triolete se regăsesc figurații ale capului temei întâi (Măs. 44, 45, 48, 53), care sporesc caracterul dramatic al muzicii. În măsura 63 tema întâi apare la bas, fiind acompaniată de tema a doua la sopran. În măsura 63 tema întâi trece la sopran (Img. 86), urmând mai apoi o modulație spre *Sib* major.



Img. 86: *Charles-Marie Widor,* Symphonie VI, op. 42/2, *Partea I, măs.: 60-67*[212]
Tema a doua

[212] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/51/IMSLP335745-SIBLEY1802.26396.6758-39087012466886sym6_score.pdf

În continuare se efectuează un amplu *crescendo* și o precipitare semnificativă, elemente tematice apărând din nou în *mf* în măsura 93, iar mai apoi în *f* în măsura 105. Pe parcursul acestor pasaje se efectuează și o modulație spre *sib* minor, tensiunile fiind revărsate într-un nou segment acordic în *fff*, unde regăsim o figurație a capului temei întâi la manual, respectiv tema a doua la pedalier, prevăzută cu o ritmică nouă (Img. 87).



Img. 87: *Charles-Marie Widor,* Symphonie VI, op. 42/2, *Partea I, măs.: 111-123*[213]
Figurația capului temei la vocile superioare, și tema a doua la bas

[213] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/51/IMSLP335745-SIBLEY1802.26396.6758-39087012466886sym6_score.pdf

O scurtă reluare a materialelor muzicale cu caracter de marș din debutul părții în tonalitatea de bază *sol* minor, constituie puntea către următoarea secțiune a dezvoltării. Iată cum se evidențiază aici un exemplu adecvat pentru relația de terță, o stilemă a muzicii romantice, care se regăsește foarte des și în simfoniile lui Widor.
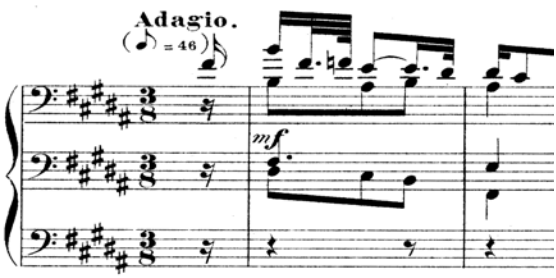
Următoarea variațiune a temei este concepută în *pp* pe manualul *R.* în *fa#* minor. Tema apare acum sub forma unor acorduri, de această data concepute în *legato*, acompaniate de o serie de optimi *staccate* la pedalier. În măsura 144 apare din nou tema a doua la mâna stângă, care împreună cu basul în *staccato* și tema întâi la sopran produce o atmosferă de *scherzo*. Atmosfera se agită semnificativ, la vocile superioare apărând o serie de motive derivate din tema întâi. Din măsura 180 începe un segment cu caracter de *toccată* care se desfășoară deasupra unui punct de orgă pe *Do*, conducând tensiunile spre punctul culminant al părții. Din acest moment începe repriza în care apare prima dată tema întâi, fiind urmată de apariția temei a doua, expusă la unison la manuale și la pedalier. Spre sfârșit este readusă secțiunea cu caracter de marș de la începutul părții, fiind urmată de o *codă* în care răsună tema a doua la pedalier. Partea se încheie în *Sol* major.

Din punct de vedere structural în cazul acestei părți se evidențiază o formă de sonată bitematică, abordată foarte rar de Widor în cadrul simfoniilor sale. În ceea ce privește latura tehnică această parte este una dintre cele mai dificile piese ale compozitorului, gradul de dificultate fiind asemănător cu prima parte din *Simfonia a cincea*. Interpretul se lovește aici de o serie de probleme precum tempoul rapid, pasajele dificile, poliritmia, articulațiile variate, pedalele duble, ale căror rezolvare necesită un timp îndelungat de studiu. În mod optim, dificultățile cu care se confruntă organistul nu trebuie să se resimtă în interpretare. În ciuda tempoului mare și a limbajului muzical complicat,

totul trebuie să pară lejer și fără efort. Secțiunile cu caracter de marș trebuie interpretate pompos, fără ezitare, iar cele cu caracter recitativ trebuie abordate mai liber. Gesturile agogice trebuie efectuate cu grijă, pentru a nu dăuna interpretării structurate. Pauzele dintre secțiuni sunt la rândul lor foarte importante, ele producând un efect sonor extraordinar dacă sunt abordate corespunzător.

II. Adagio (Si major)

Conform obiceiului bine format, după tumultul primei părți urmează o parte lentă cu caracter meditativ. Partea este registrată cu *Gamba* și *Voix céleste*, registrație tipică utilizată de Widor în multe dintre părțile lente ale simfoniilor sale. Partea este concepută în formă de *lied*, și prelucrează o frumoasă temă prevăzută cu o ritmică specială (Img. 88). Limbajul cromatic amintește de stilul wagnerian.



***Img. 88:** Charles-Marie Widor*, Symphonie VI*, op. 42/2, Partea II, măs.: 1-2*[214]
Tema părții a doua în linia sopranului

În prima perioadă din Secțiunea A regăsim o frază descendentă și una ascendentă care parcurg distanța de o octavă. Această mișcare de coborâre și urcare va fi prezentă pe tot parcursul părții, producând o atmosferă visătoare. După mai multe apariții ale temei respectiv ale

[214] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/51/IMSLP335745-SIBLEY1802.26396.6758-39087012466886sym6_score.pdf

unor figurații tematice, se modulează către tonalitatea *lab* minor (Măs. 38), urmând mai apoi o scurtă tranziție cu caracter *recitativ* care face legătura cu secțiunea mediană a părții.

Prevăzută cu indicația *Animato*, Secțiunea mediană B (*lab* minor) este concepută în *ff*, cu registre de *Fond* de 16, 8 și 4 picioare, care contribuie la realizarea caracterului dramatic al muzicii. În măsura 62 începe o punte în cadrul căreia tema apare în *do* minor, urmată de un acord de septimă de dominantă, care face legătura cu repriza părții.
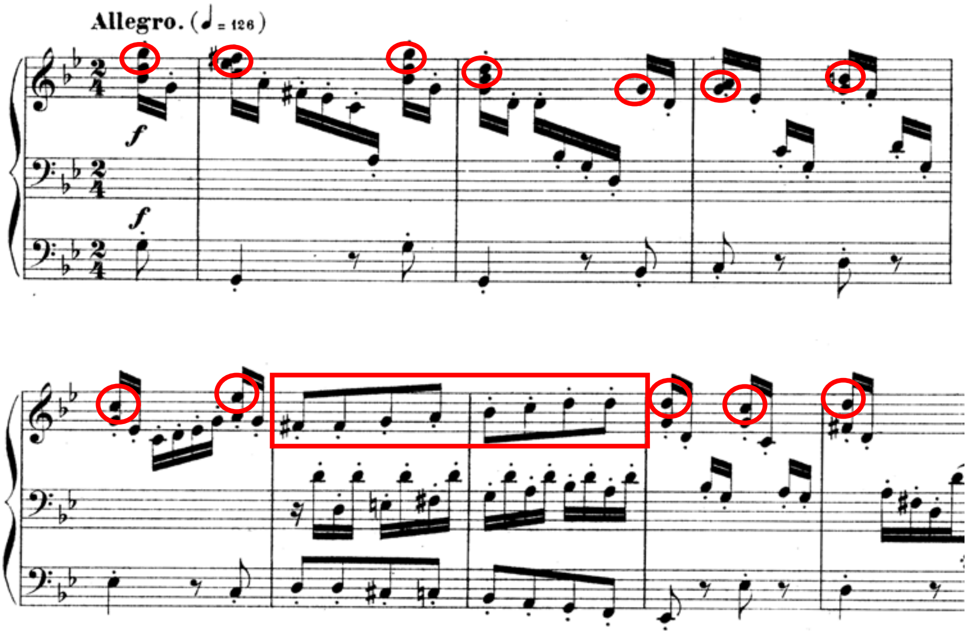
În repriză, tema este prezentată cu registrul de *Flaut* cu o octavă mai sus, un procedeu folosit des de Widor în cadrul reprizei părților lente. Urmează mai apoi *coda* (Măs. 96) în care se regăsesc motive preluate din temă. Finalul este deosebit de frumos, sub un acord pe tonică desfășurându-se la pedalier o melodie, care mai apoi trece la sopran, acordul final fiind precedat de o întârziere cu coroană, care produce un efect sonor aparte.

III. Intermezzo – Allegro (sol minor)

A treia parte a simfoniei este de fapt un scherzo conceput în forma caracteristică tripartită AB(Trio)A. Ea este similară *Scherzo*-ului din *Simfonia a patra* atât datorită structurii și ritmicii, cât și datorită articulației *staccate* care este valabilă pe tot parcursul părții, exceptând bineînțeles *trio*-ul median.

Prima secțiune a părții începe cu prezentarea temei ascunse în linia sopranului (Img. 89).

În cadrul celor trei segmente din secțiunea A tema apare de fiecare dată mai scurtată: în cel de-al doilea segment (Măs. 42-70) apare doar o perioadă și jumătate, iar în al treilea segment (Măs. 70-98) doar prima frază.



***Img. 89:** Charles-Marie Widor,* Symphonie VI, op. 42/2 *Partea III, măs.: 1-8*[215]
Tema părții a treia în linia sopranului

Secțiunea mediană este un *Trio* în care se desfășoară un canon între cele trei voci, în *pp* pe manualul *R.* Această muzică este un contrast binevenit după agitația secțiunii precedente. Și în cazul acestei secțiuni regăsim elemente comune cu *Scherzo*-ul din *Simfonia a patra*, în care secțiunea mediană prezintă de asemenea un *canon* între vocile superioare. În încheierea acestei secțiuni regăsim o punte în care deasupra unui punct de orgă pe tonică evoluează o melodie prin intermediul căreia se remodulează la tonalitatea inițială. De la sfârșitul măsurii 172 începe repriza care este identică cu Secțiunea A.
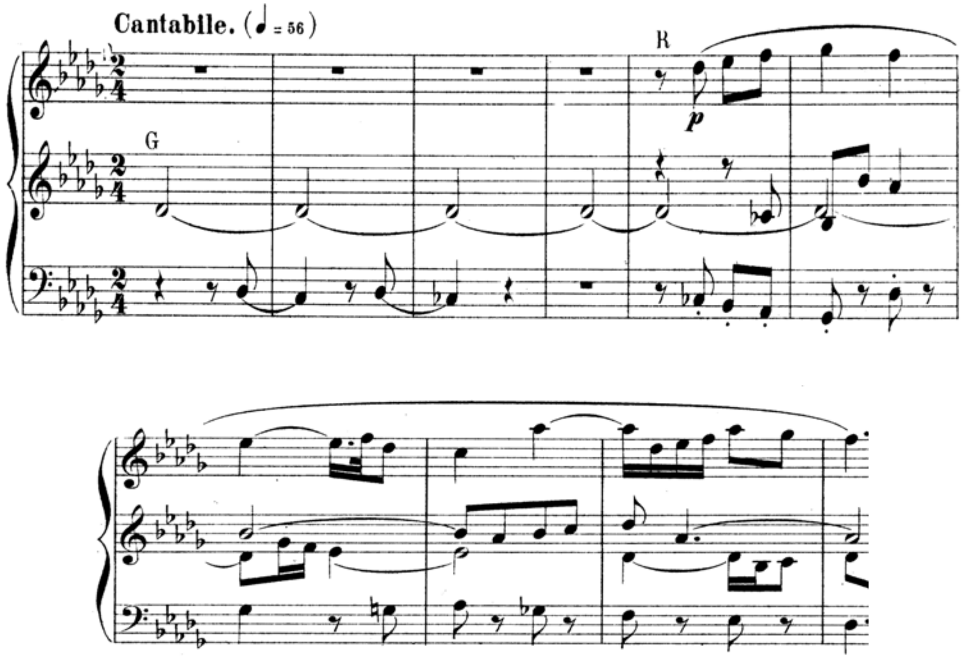
Din punct de vedere tehnic și interpretativ, în cazul acestei părți se impun aceleași probleme ca și în cazul *Scherzo*-ului din *Simfonia* a patra.

---

215 http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/51/IMSLP335745-SIBLEY1802.26396.6758-39087012466886sym6_score.pdf

IV. Cantabile (Reb major)
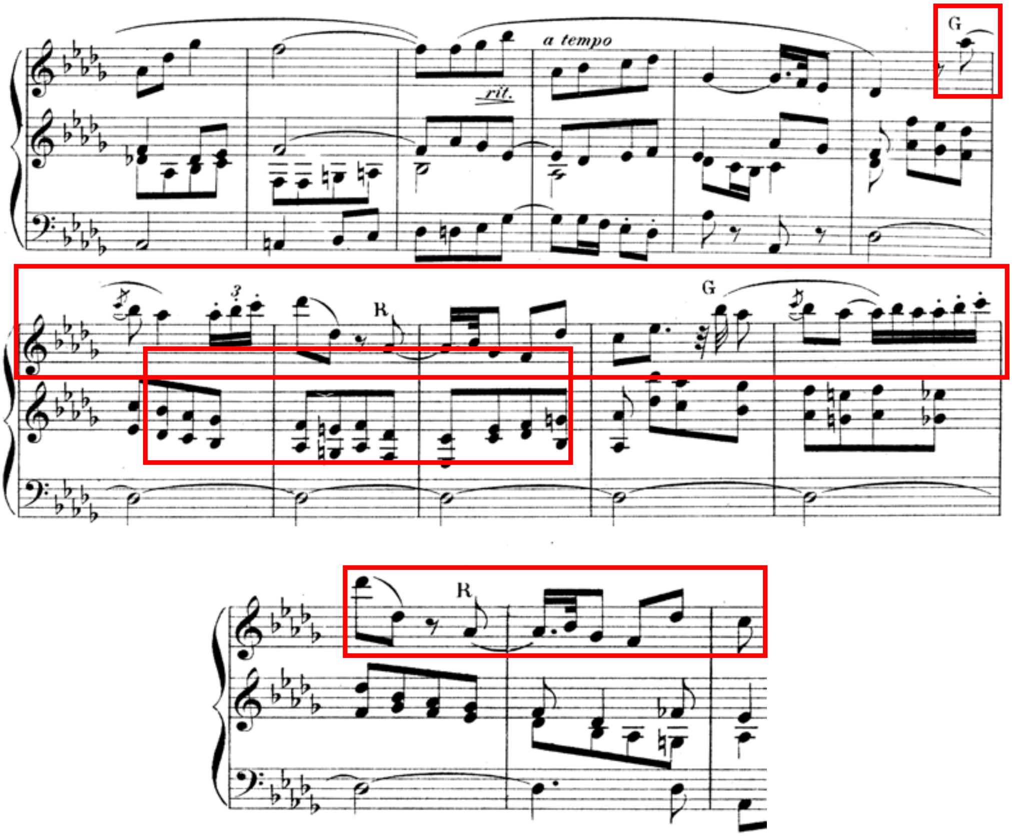
Concepută în formă de *lied*, partea a patra prelucrează o temă cantabilă prezentată la sopran cu registrul de *Oboi 8* (Img. 90).



Img. 90: *Charles-Marie Widor,* Symphonie VI, op. 42/2, *Partea IV, măs.: 1-10*[216]
Începutul părții a patra cu linia melodică la sopran

După încheierea expunerii temei urmează un segment în care se prezintă o a doua temă (Img. 91) care se prelucrează sub forma unui dialog între manualele *G.O.* și *R.*, respectiv între registrul de *Flaut 8* și *Oboi 8*.

216 http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/51/IMSLP335745-SIBLEY1802.26396.6758-39087012466886sym6_score.pdf



Img. 91: *Charles-Marie Widor*, Symphonie VI, op. 42/2, *Partea IV, măs.: 17-30*[217]
Dialog între G.O. *și* R. – *Tema a doua*

Urmează apoi secțiunea mediană B (Măs. 38) în care regăsim un dialog între *G.O.* și *P.* Prin intermediul unui șir de triolete de șaisprezecimi se ajunge la repriză, unde prima temă răsuna cu registrul de *Trompetă 8*. Acompaniamentul de pasaje de sextolete continua cu registrul de *Gambă 8*. Această abordare amintește de lucrarea *Prélude, Fugue et Variation* de César Franck, unde variațiunea finală este prelucrată în mod similar.

Partea se încheie cu o codă în care compozitorul readuce prima frază din prima temă, ca de obicei cu registrul de *Flaut 8*, fiind acompaniată cu registrul *Voix céleste*.

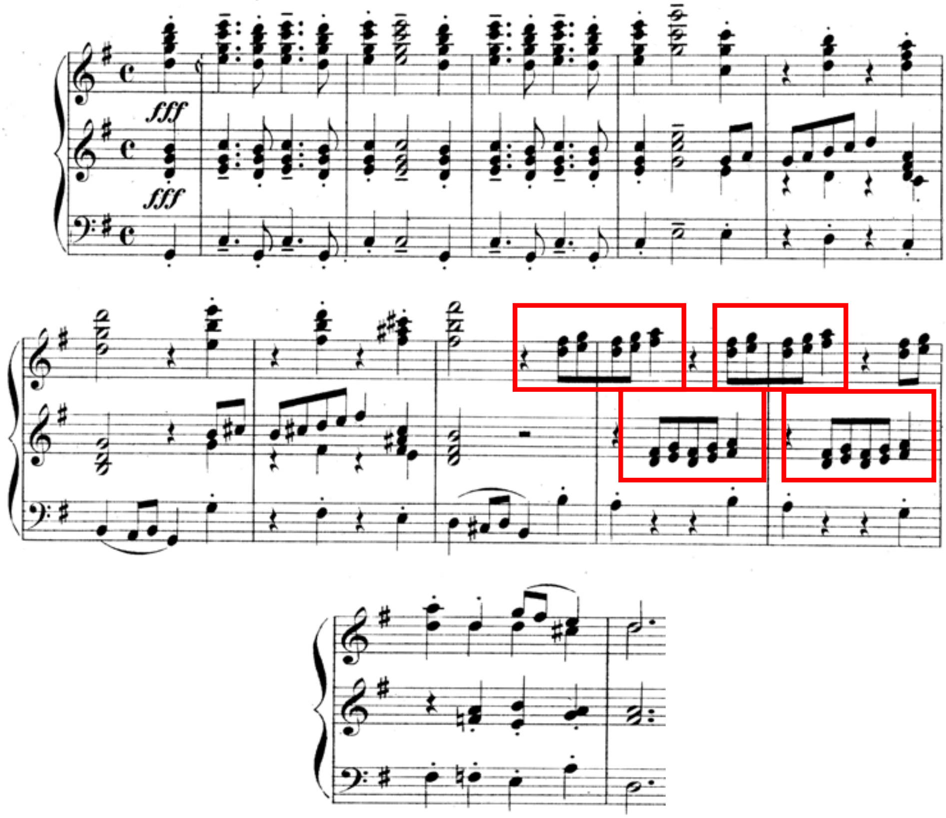
---

217 http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/51/IMSLP335745-SIBLEY1802.26396.6758-39087012466886sym6_score.pdf

V. Finale – Vivace (Sol major)

Ultima parte a simfoniei este un *rondo* cu caracter de marș, conceput în întregime în sonoritatea de *tutti*. Atât atmosfera pompoasă cât și motivica utilizată creează o oarecare legătură între prima și ultima parte. Asemenea majorității părților finale, și aceasta se potrivește foarte bine la finalul slujbei religioase.

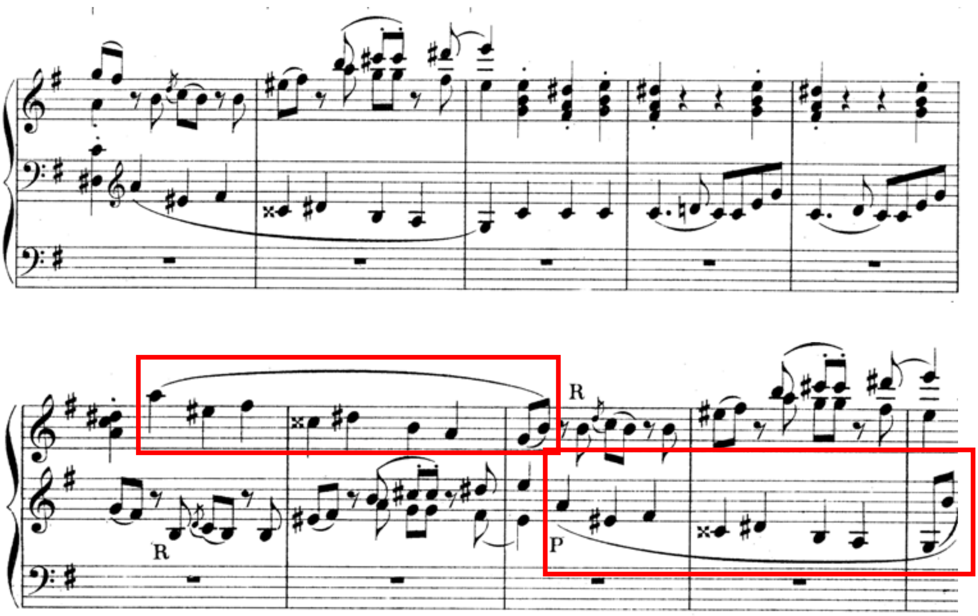
Partea debutează cu o secțiune acordică, în nuanța *fff*, prezentând o temă în linia sopranului. Ritmica punctată și intervenția acordurilor uneori în contratimp contribuie la realizarea caracterului festiv. În această secțiune regăsim și motivul *carillon*, sub forma unui dialog la manuale (Img. 92).



Img. 92: *Charles-Marie Widor*, Symphonie VI, op. 42/2, *Partea V, măs.: 17-30*[218]
Începutul ultimei părți cu tema la sopran – Motiv carillon *în dialog la manuale*

[218]http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/51/IMSLP335745-SIBLEY1802.26396.6758-39087012466886sym6_score.pdf

Primul cuplet în *mi* minor începe cu o secțiune virtuoză de șaisprezecimi ascendente care duc spre apariția unei figurații a capului temei (Măs. 40). În măsura 51 apare o temă secundară la tenor, iar mai apoi la sopran, care va apărea de acum în fiecare cuplet (Img. 93).



Img. 93: *Charles-Marie Widor, Symphonie VI, op. 42/2, Partea V, măs.: 17-30*[219]
Tema a doua la tenor-sopran-tenor

După o modulație spre *Si* major urmează o punte, în care regăsim o înșiruire de motive ostinate de octave care conduc spre o apariție a refrenului în tonalitatea de bază.

Următorul cuplet (Măs. 98) readuce tema a doua, acompaniată de motive derivate din capul temei. Un lung șir de modulații în cadrul căruia

[219] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/51/IMSLP335745-SIBLEY1802.26396.6758-39087012466886sym6_score.pdf

apare în mod obsesiv tema a doua, duce spre un segment în care se desfășoară un dialog între sopran și bas (Măs. 138), la bas regăsindu-se capul temei, iar la sopran inversarea acestuia. Urmează mai apoi o reducere semnificativă a intensității sonore, ajungându-se la o nouă apariție a refrenului în *Do* major, pe manualul *R.*, în *pp.* Ultimul cuplet nu aduce nimic nou din punct de vedere muzical, și aici fiind prelucrată tema a doua. Ultima intervenție a refrenului se găsește în măsura 230, sub acordurile pregnante ale temei găsindu-se o serie de motive ostinate de *carillon*. Partea se finalizează cu o *codettă*, în care sub un *tril* lung auzim pentru ultima oară tema a doua.

Symphonie VII op. 42/3 (la minor)

Simfonia a șaptea și *Simfonia a opta* sunt cele mai dificile lucrări ale lui Widor, atât datorită dificultății tehnice cât și din cauza dimensiunii lor monumentale. În opinia lui Albert Schweitzer, acestea sunt lucrările de tranziție stilistică ale lui Widor[220]. Ele au fost publicate în 1887, la o distanță de opt ani de la publicarea primelor două simfonii aparținând aceluiași opus.
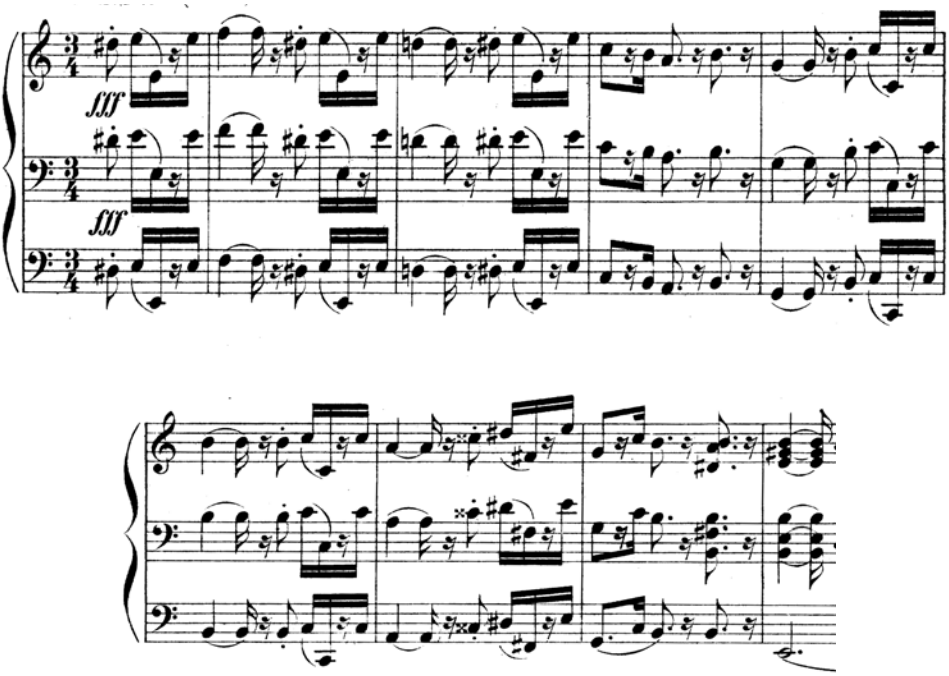
Simfonia a șaptea este lucrarea cea mai puțin cunoscută a compozitorului. În cadrul acesteia găsim primele încercări de a realiza o structură ciclică, în fiecare dintre cele șase părți regăsindu-se un tetracord descendent care constituie motivul generator al întregii lucrări.

I. Moderato (la minor)

Deja din primele măsuri ale primei părți putem observa o diferență stilistică semnificativă față de simfoniile precedente. Tema expusă la unison la manuale și la pedalier cu o ritmică pregnantă, răsună cu o forță

[220] ***, *Handbuch Orgelmusik*, p. 402.

brută nemaiîntâlnită până acum în simfoniile lui Widor (Img. 94). Prima intervenție tematică se încheie pe un acord de dominantă, a doua oară ea fiind prelucrată acordic.
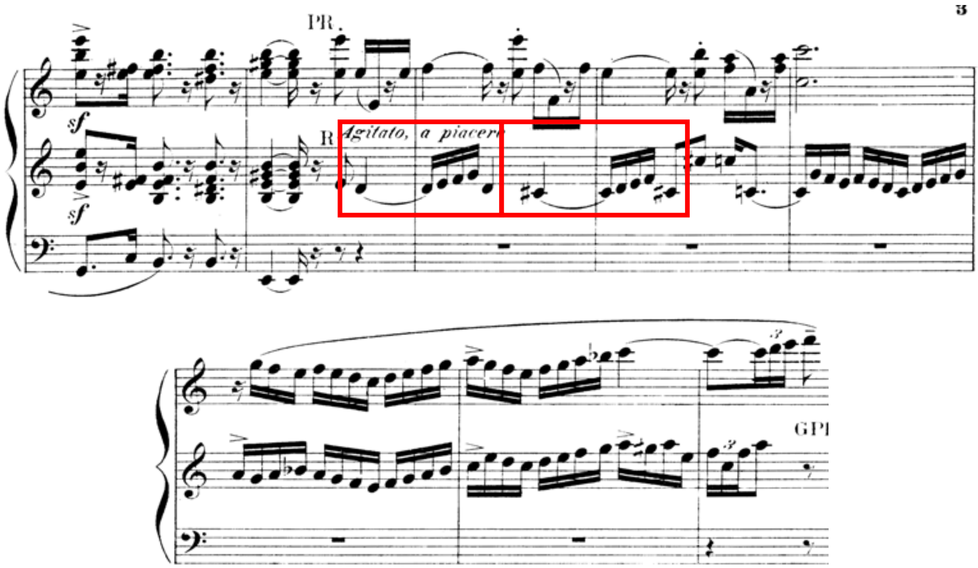


Img. 94: *Charles-Marie Widor,* Symphonie VII, op. 42/3, *Partea I, măs.: 1-8*[221]
Tema primei părți expusă la unison

După expunerea temei întâi urmează o punte (Măs. 16) în care reapare capul temei sub care se desfășoară un contrapunct, care prezintă un motiv (*x*) care va reapărea de mai multe ori pe parcursul părții (Img. 95).
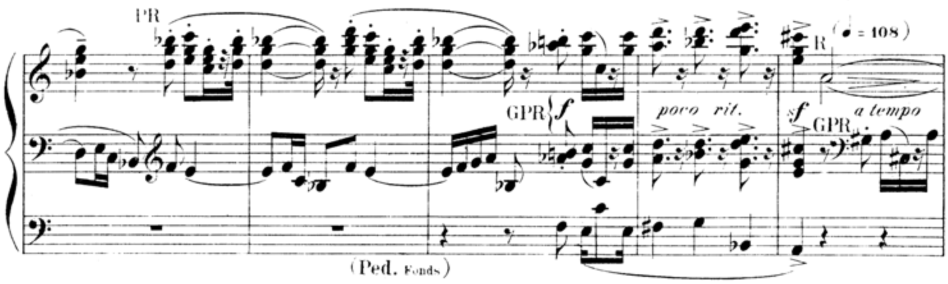
---

[221] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/5c/IMSLP335747-SIBLEY1802.26397.f9d9-39087012466886sym7_score.pdf
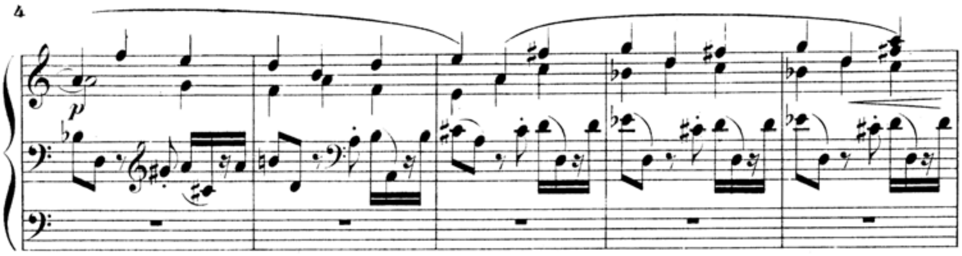


Img. 95: *Charles-Marie Widor,* Symphonie VII, op. 42/3, *Partea I, măs.: 15-22*[222]
Contrapunctul temei întâi la mâna stângă – Motivul x

Urmează un *crescendo* și o scurtă oprire pe un acord de *La* major. Apoi este prezentată tema a doua în *re* minor (Măs. 34) pe manualul *R.*, acompaniată de capul temei întâi (Img. 96).



[222] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/5c/IMSLP335747-SIBLEY1802.26397.f9d9-39087012466886sym7_score.pdf



Img. 96: *Charles-Marie Widor*, Symphonie VII, op. 42/3, *Partea I, măs.: 30-39*[223]
Tema a doua la sopran începând din măsura 34

În continuare tema a doua apare acompaniată de motivul *x* (Măs. 59-65), urmând mai apoi o nouă apariție a temei întâi la pedalier, expoziția fiind încheiată cu o modulație spre *sol* minor (Măs. 74). În cadrul acestui segment regăsim și tetracordul descendent care este elementul comun dintre părțile simfoniei (Img. 87).

În cadrul dezvoltării sunt prelucrate cele două teme prezentate în expoziție, uneori apărând și motivul *x* în acompaniamentul acestora. Tensiunile acumulate pe parcursul unor pasaje cromatice ascendente se canalizează într-un acord nerezolvat de septimă pe *Fa#*.

După acest moment, prin intermediul unei punți care începe în măsura 114 se ajunge la o nouă apariție a temei întâi, care marchează începutul reprizei. Urmează apoi o serie de intervenții ale temei a doua acompaniate de figurații ale motivului *x*.

Spre finalul părții regăsim o secvență cromatică în care apare capul temei la unison (Măs. 157), urmată de un segment acordic care modulează în mod surprinzător spre *Do#* major (relația de terță). Aici regăsim un element dinamic de mare efect, pe parcursul a doar două măsuri având loc un *decrescendo* de la *fff* la *p*, iar mai apoi un *crescendo* înapoi la *fff*. Partea se încheie cu o *codă*, în care tema întâi apare în varianta acordică.
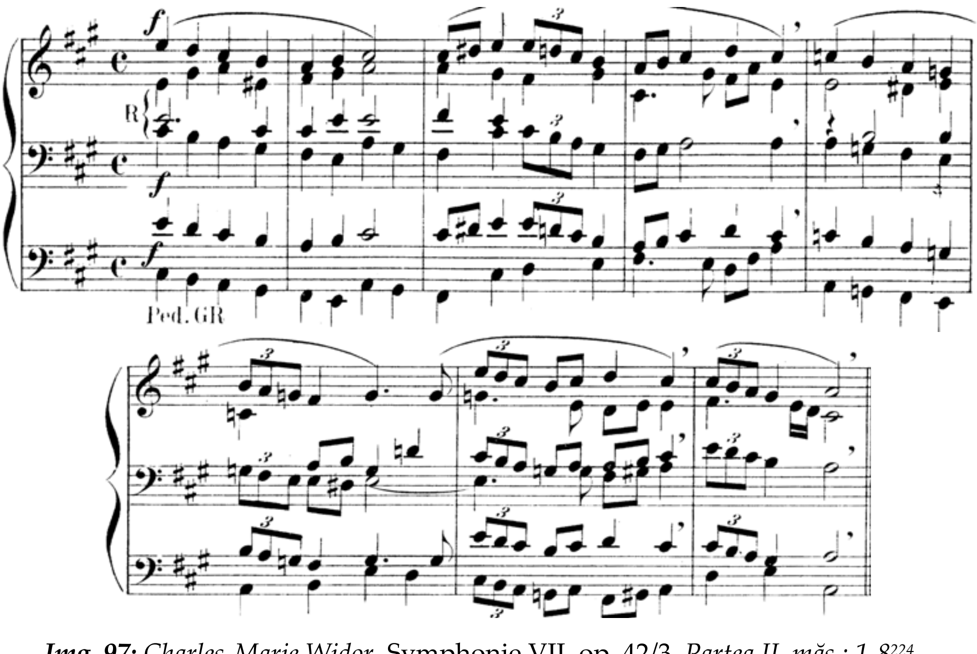
Conform secțiunilor structurale analizate, în cazul acestei părți se evidențiază o formă de sonată. Urmărind paginile sale nu putem să

[223] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/5c/IMSLP335747-SIBLEY1802.26397.f9d9-39087012466886sym7_score.pdf

trecem cu vederea asupra multitudinii de indicații dinamice, compozitorul exploatând la maxim posibilitățile sonore oferite de instrumentul simfonic. De la *crescendo*-uri ample până la *subito piano* sau *sforzando*, o sumedenie de artificii dinamice contribuie la realizarea caracterului revoluționar al acestei muzici. O interpretare adecvată a acestei părți trebuie să fie clară și vie din punct de vedere ritmic.

II. Choral – Andante (La major)

După cum sugerează titlul, partea a doua prelucrează o melodie de coral inventată de compozitor. La început melodia este prezentată la sopran și la pedalier, într-o secțiune omofonă. Pedala dublă cu linia melodică în vocea superioară, necesită o pregătire tehnică avansată din partea interpretului (Img. 97). Tetracordul descendent din capul melodiei de coral este motivul comun care unește părțile simfoniei.



Img. 97: *Charles-Marie Widor,* Symphonie VII, op. 42/3, *Partea II, măs.: 1-8*[224]
Melodia de coral la sopran și la vocea superioară de la pedalier
Tetracord descendent care unește părțile simfoniei
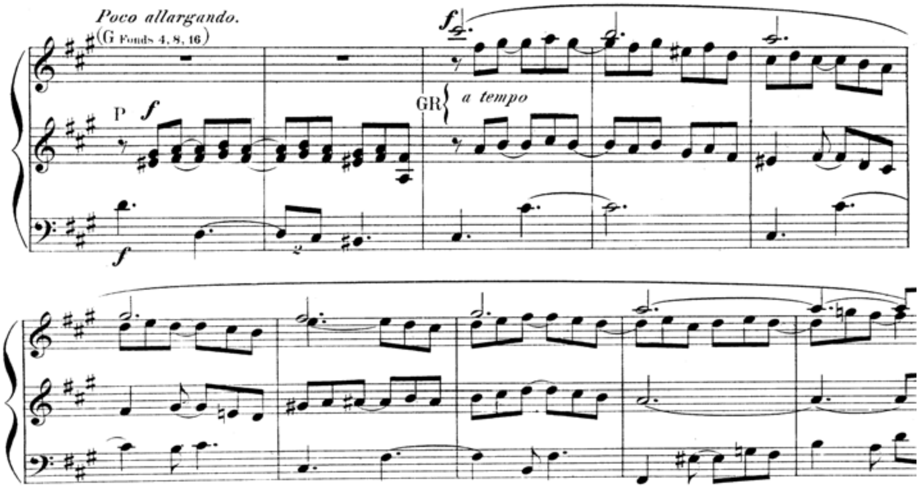
[224] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/5c/IMSLP335747-SIBLEY1802.26397.f9d9-39087012466886sym7_score.pdf

După un scurt interludiu fără pedalier (Măs. 9-12), melodia de coral este expusă încă o dată cu o octavă mai sus. Registrația indicată pentru această secțiune este alcătuită din registre de *Fond 16, 8* și *Flaute 8, 4*, care produc o sonoritate plină, potrivită unui coral cu acompaniament omofon.

În continuare urmează o secțiune marcată *Andantino agitato* în *la* minor, care prezintă materiale muzicale noi în măsura de 6/8. Registrul indicat pentru această secțiune este *Voix céleste*. Treptat se efectuează un *crescendo* care conduce spre o nouă apariție a melodiei de coral. Această primă variațiune polifonică în *Andante*, prezintă melodia de coral în *Do* major, registrată cu *Flaut 8* atât la manuale cât și la pedalier.

În măsura 55 revine secțiunea *Andantino agitato*, de această dată în *do* minor. În cadrul acestei secțiuni regăsim și capul melodiei de coral în linia sopranului (Măs. 61, 73, 77, 79).

După o modulație spre *fa#* minor începe o nouă variațiune în care capul melodiei de coral este prezentat în varianta augmentată, fiind acompaniat de materialele muzicale prezentate în secțiunea *Andantino agitato* (Img. 98).



Img. 98: *Charles-Marie Widor*, Symphonie VII, op. 42/3, *Partea II, măs.: 81-90*[225]
Capul augmentat al melodiei de coral acompaniat de materialele muzicale prezentate în secțiunea Andantino agitato

[225] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/5c/IMSLP335747-SIBLEY1802.26397.f9d9-39087012466886sym7_score.pdf
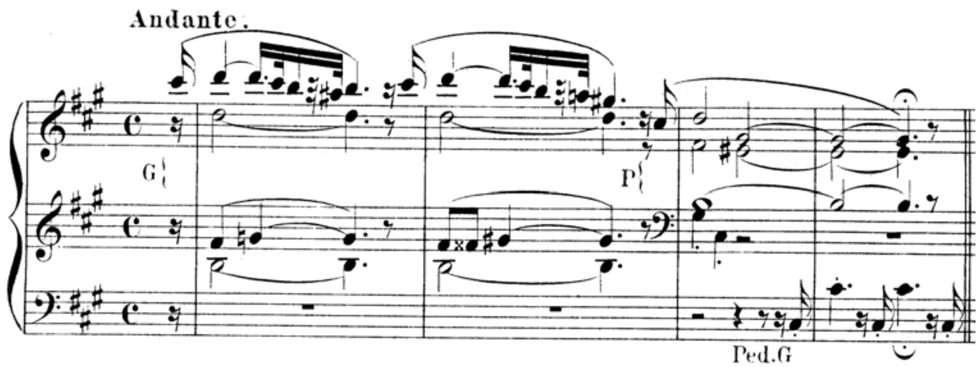
În măsura 100 începe repriza care prezintă prima dată capul melodiei de coral la sopran, iar mai apoi întreaga melodie la vocea superioară a pedalierului. Acompaniamentul este realizat prin intermediul unui lung șir de sextolete de șaisprezecimi, cu caracter rapsodic.

Urmează apoi *coda* (Măs. 117) în care se regăsesc reminiscențe din melodia de coral, registrată în totalitate cu *Flaut 8*. Ultimele cinci măsuri (*coda cozii*) sunt deosebit de frumoase, prezentând o ultimă intervenție a capului melodiei de coral în vocea superioară a pedalierului.

În urma analizării acestei părți se poate distinge o formă de *lied* cu următoarele secțiuni structurale: Secțiunea A (Măs. 1-22), Secțiunea B (Măs. 23-100), Secțiunea Av (Măs. 100-119), Coda (Măs. 120-131).

III. Andante – Allegretto (fa# minor - Fa# major)
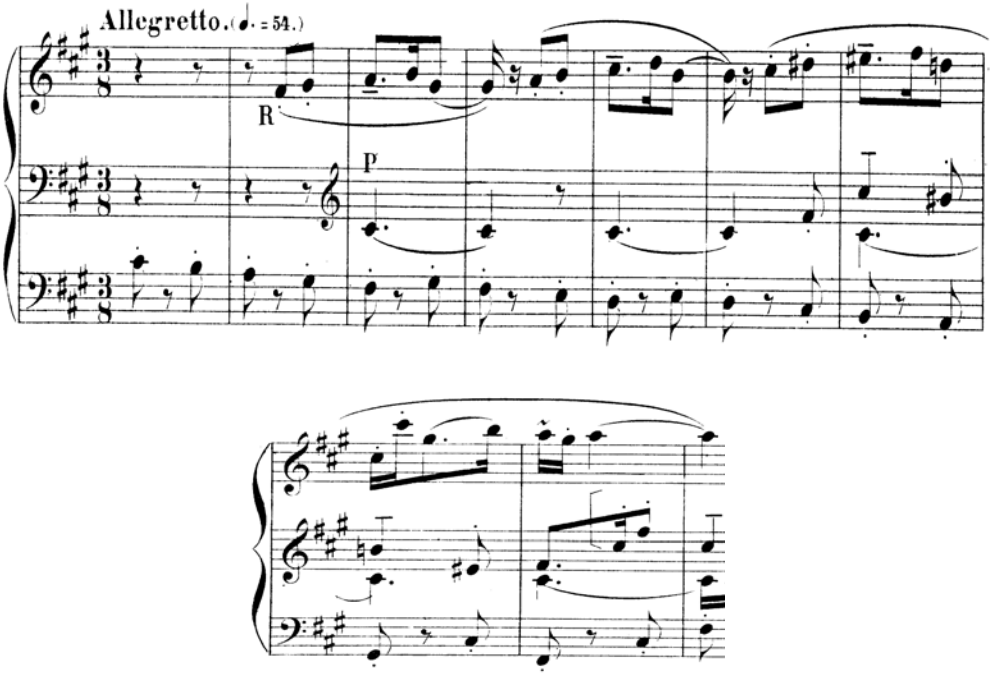
Partea a treia, concepută în forma de *lied* (ABAv), începe cu o scurtă introducere în care apare din nou tetracordul care unifică părțile simfoniei (Img. 99).



Img. 99: *Charles-Marie Widor,* Symphonie VII, op. 42/3, *Partea III, măs.: 1-4*[226]
Tetracordul care unifică părțile simfoniei la sopran

[226] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/5c/IMSLP335747-SIBLEY1802.26397.f9d9-39087012466886sym7_score.pdf
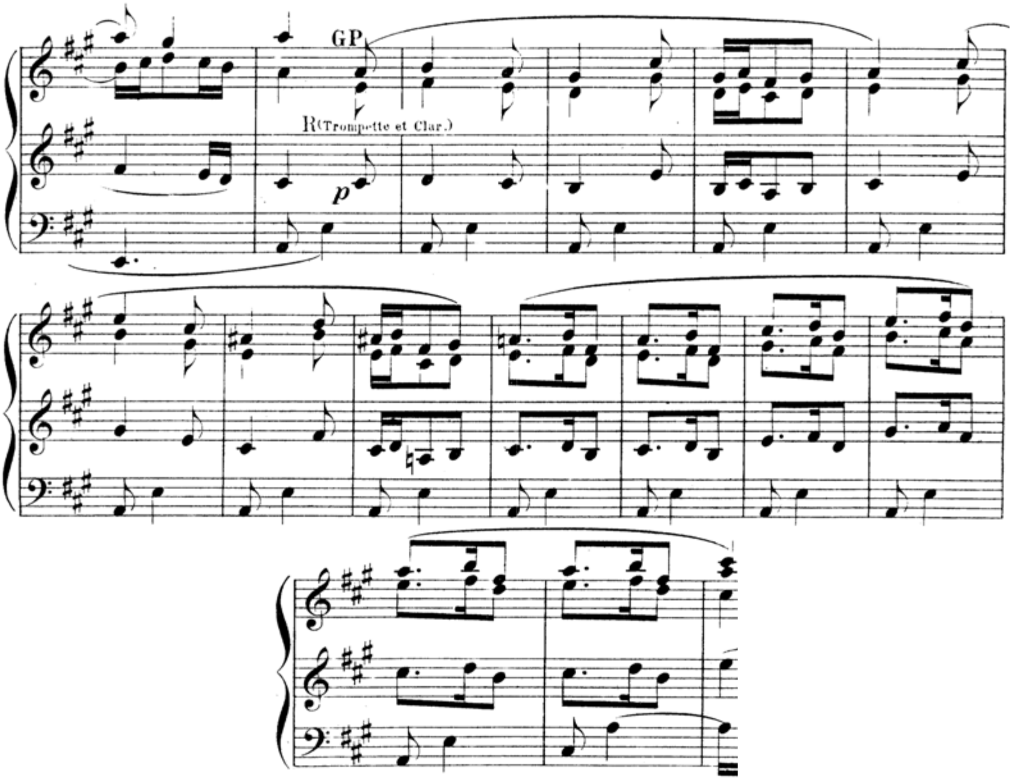
Prima secțiune a părții poate fi structurată în patru segmente. În primul segment (Măs. 6-29) marcat *Allegretto,* ni se prezintă prima temă în ritm de siciliană, cu registrul de *Clarinet 8* (Img. 100).



Img. 100: *Charles-Marie Widor,* Symphonie VII, op. 42/3, *Partea III, măs.: 5-11*[227]
Prima perioadă din tema întâi

Urmează mai apoi un scurt episod care face legătura cu segmentul al doilea în care apare tema a doua la tenor (Img. 101), registrată cu *Trompetă 8* și *Clarinet 8* (Măs. 36). După încheierea acestui segment este readusă prima temă (Măs. 53 - Segmentul 3).

[227] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/5c/IMSLP335747-SIBLEY1802.26397.f9d9-39087012466886sym7_score.pdf



Img. 101: *Charles-Marie Widor,* Symphonie VII, op. 42/3, *Partea III, măs.: 35-50*[228]
Tema a doua la tenor

Prin intermediul unui episod se modulează către tonalitatea *Fa#* major (Măs. 75-95), în care se expune din nou tema a doua cu registrul de *Trompetă 8* (Segmentul 4).

Secțiunea mediană B, prevăzută cu indicația de tempo *Animato*, este concepută în tonalitatea *si* minor. Peisajul sonor al acestei secțiuni este dominat de o serie de pasaje cromatice descendente, care conțin motivul generator al simfoniei. Atmosfera dramatică a acestei secțiuni contrastează cu seninătatea secțiunii precedente. Din măsura 165 începe o scurtă tranziție (*Sib* major, *Lab* major) care duce spre un episod cu indicația *Piu lento*, în care se remodulează spre tonalitatea inițială *fa#* minor.
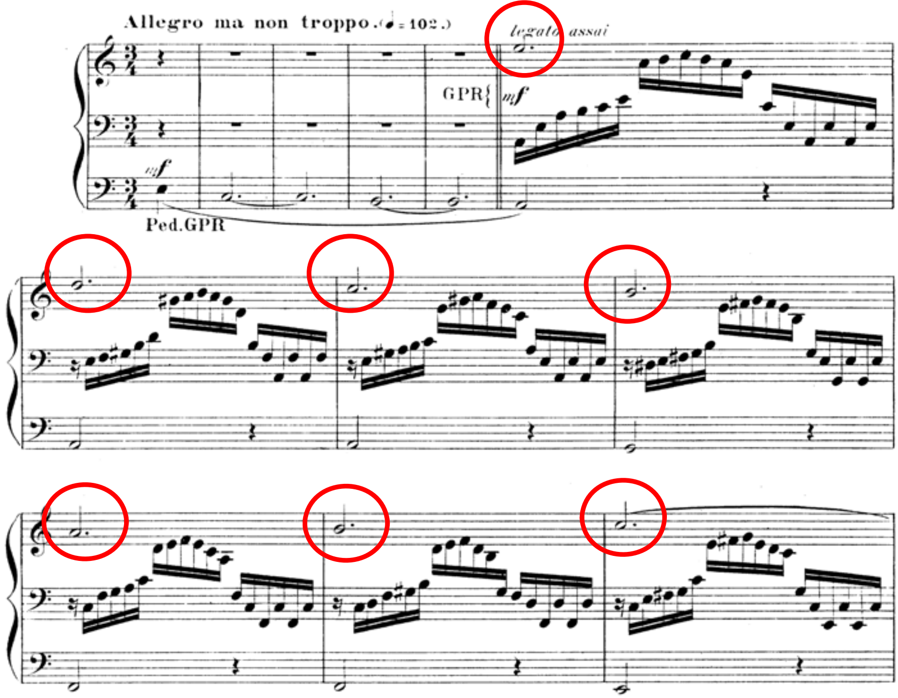
În măsura 183 începe repriza în care se reiau doar ultimele două segmente din Secțiunea A, tema a doua fiind ornamentată și expusă cu o

[228] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/5c/IMSLP335747-SIBLEY1802.26397.f9d9-39087012466886sym7_score.pdf

octavă mai sus cu registrul de *Flaut 8* (Iată încă un exemplu al unuia dintre procedeele preferate ale lui Widor). Partea se încheie cu o cadență autentică în *Fa#* major.

IV. Allegro ma non troppo (la minor)

Partea a patra debutează cu patru măsuri introductive în cadrul cărora vocea basului coboară de pe dominanta tonalității *la* minor, până la tonica acesteia. Se creează astfel o atmosferă misterioasă care va parcurge întreaga parte. Registrația cu *Gamba 8* și *Flaute 8*, contribuie și ea la realizarea acestei atmosfere. În măsura 5 începe un șir de valuri de arpegii care acompaniază tema din linia sopranului, ce readuce capul melodiei de coral din partea a doua a simfoniei în varianta augmentată (Img. 102). Conform celor relatate în prealabil, capul melodiei de coral conține și motivul (tetracordul descendent) generativ al simfoniei.



Img. 102: *Charles-Marie Widor*, Symphonie VII, op. 42/3, *Partea IV, măs.: 1-11*[229]
Capul melodiei de coral în varianta augmentată, acompaniată de pasaje de arpegii

[229] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/5c/IMSLP335747-SIBLEY1802.26397.f9d9-39087012466886sym7_score.pdf

Pasajele de arpegii sunt de factură pianistică, dar cu registrația indicată de compozitor ele produc o sonoritate foarte frumoasă. Pentru execuția corespunzătoare a acestora este însă important să se aleagă un tempo potrivit.
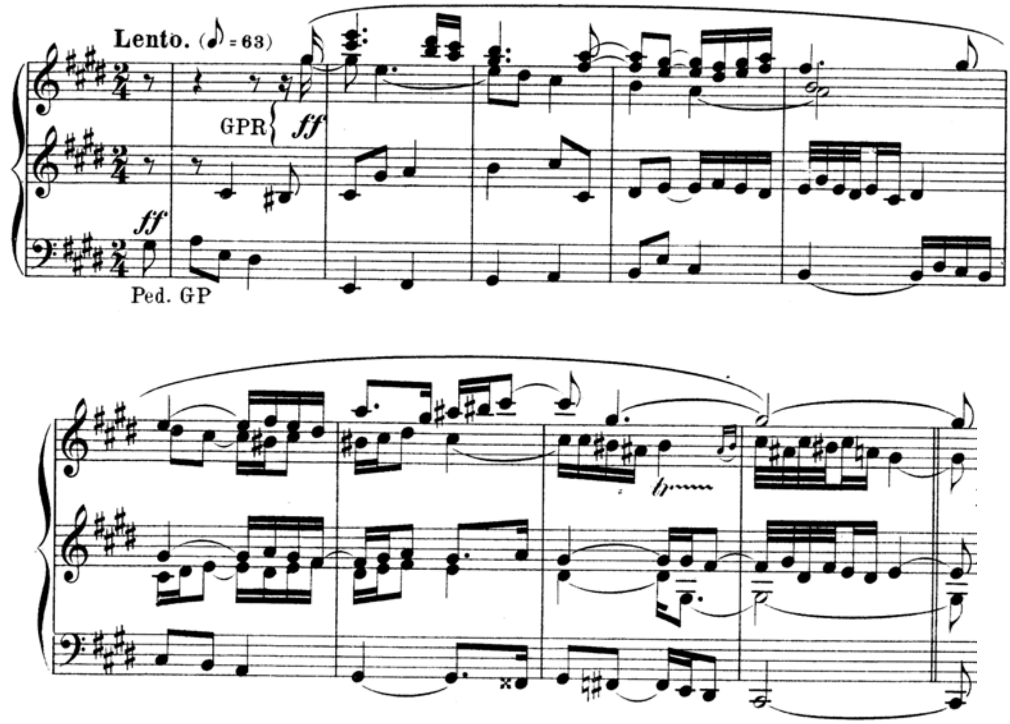
Pentru nuanțarea discursului muzical, Widor prevede o serie de elemente dinamice și schimburi de manuale. La sfârșitul măsurii 67 apare o nouă linie melodică la tenor, care realizează trecerea la următoarea intervenție a temei în tonalitatea *fa#* minor. În continuare tema apare la tenor, deasupra unui punct de orgă pe dominantă (Măs. 92-100), urmând apoi o tranziție în care se remodulează spre tonalitatea inițială. Aici regăsim punctul culminant al părții, tema fiind prezentată în *f* la sopran.

După acest moment muzica se liniștește prin intermediul unui amplu *decrescendo* dublat de direcția descendentă a discursului muzical. Partea se încheie cu o *codă* (Măs. 131) în care auzim pentru ultima dată tema la tenor, de această data în valori de pătrimi. Pasajul de optimi de la vocea tenorului din cadrul codei prevestește pasajul introductiv din *Simfonia Romană*.

V. Lento (do# minor)

Înainte de dezlănțuirea *Final*-ului festiv, Widor a inclus și în această simfonie o parte lentă, în care se prelucrează o temă derivată din tema părții a doua.

Partea începe în *ff* cu o secțiune polifonică, concepută asemenea unei preludii de coral (Img. 103).



Img. 103: *Charles-Marie Widor,* Symphonie VII, op. 42/3, *Partea V, măs.: 1-10*[230]
Tema părții la sopran

În cadrul primei secțiuni tema este prezentată de patru ori, între intervențiile tematice desfășurându-se câte un scurt interludiu în *pp* pe manualul *R.* La început tema apare în *do#* minor, iar mai apoi în *Mi* major.
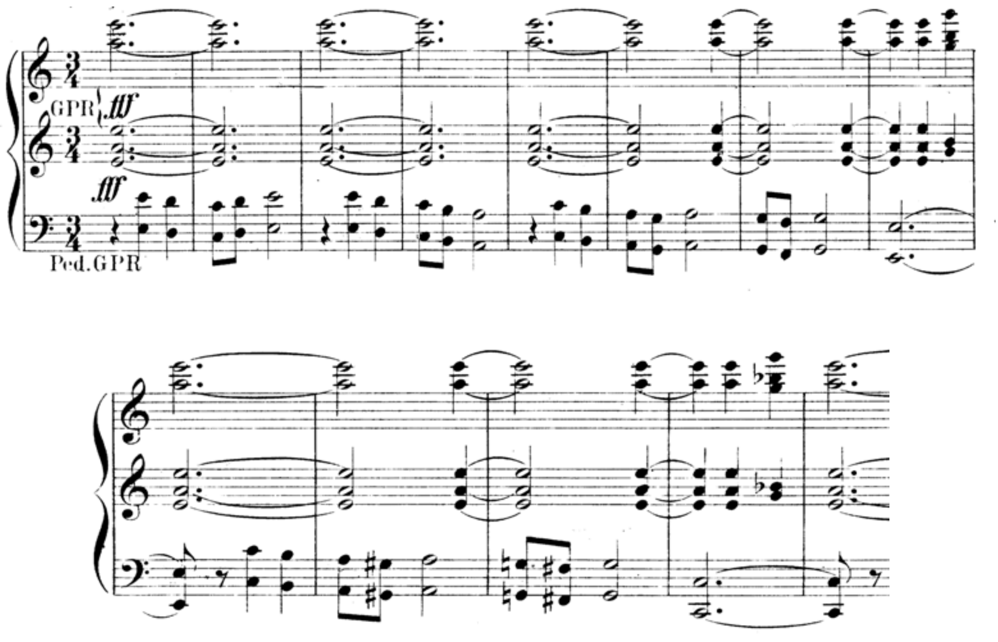
Din măsura începe o tranziție către secțiunea mediană B a părții, efectuându-se o modulație spre *Do#* major. În cadrul acestei secțiuni se prelucrează un motiv preluat din tranziția precedentă.

La sfârșitul măsurii 54 începe repriza în care regăsim tema în prelucrarea ei inițială, urmată de o *codă* prevăzută cu indicația *Adagio molto lento*. Aici registrația este modificată, compozitorul indicând registrele *Voix céleste* și *Bourdon 16*, combinație care produce o sonoritate eterică.

[230] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/5c/IMSLP335747-SIBLEY1802.26397.f9d9-39087012466886sym7_score.pdf

VI. Finale – Allegro vivace (la minor)

Ultima parte debutează în întreaga forță sonoră a instrumentului, tema fiind expusă la pedalier, dublată la octavă. Acompaniamentul este alcătuit din cvinte, care produc o sonoritate aparte (Img. 104).
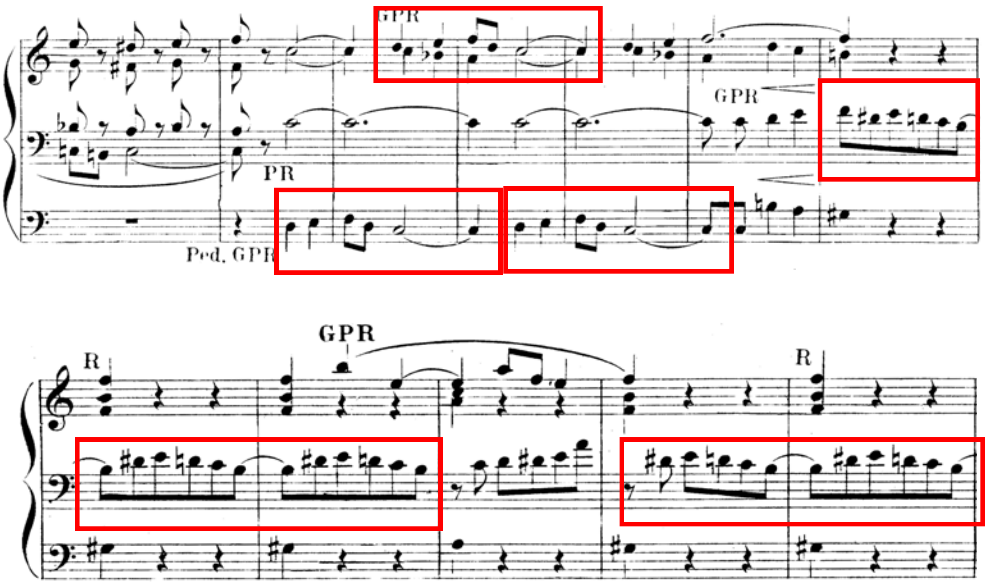


Img. 104: *Charles-Marie Widor,* Symphonie VII, op. 42/3, *Partea VI, măs.: 1-13*[231]
Debutul ultimei părți cu tema dublată la bas și acompaniamentul de cvinte

Primul motiv al temei (*x*) care va apărea în diferite ipostaze pe parcursul acestei părți, este de fapt motivul generator al simfoniei.

Prima secțiune se finalizează pe un acord de dominantă, după care urmează o secțiune în *p* pe manualul *R.*, tema apărând în *legato* la sopran (*la* minor), acompaniată de o serie de acorduri articulate. După o scurtă

[231] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/5c/IMSLP335747-SIBLEY1802.26397.f9d9-39087012466886sym7_score.pdf
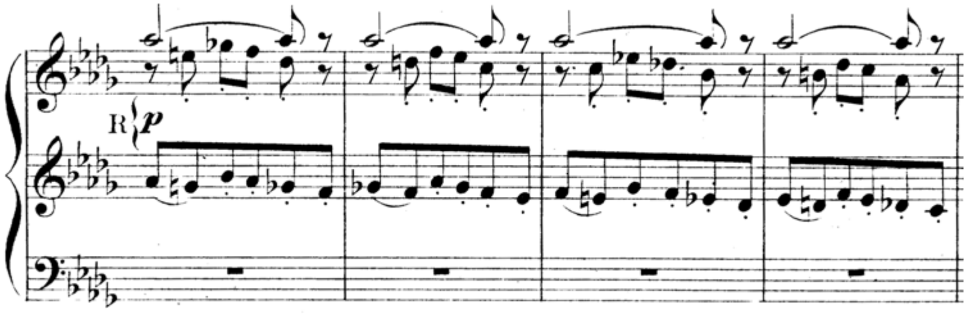
tranziție la bas, iar mai apoi la sopran apare motivul *x*, de această dată inversat. În linia tenorului apare acum un alt motiv (motivul *y*) preluat din secțiunea de debut a părții (Img. 105). Prin intermediul unui *crescendo* se ajunge la o nouă prelucrare acordică a temei (Măs. 71), care acum se găsește la sopran (*Do* major).



Img. 105: *Charles-Marie Widor,* Symphonie VII, op. 42/3, *Partea VI, măs.: 47-58*[232]
Intervenția motivului x inversat la bas – Motive preluate din secțiunea de debut a părții

Urmează apoi o secțiune în care se desfășoară un canon între vocile superioare, care se află în dialog cu vocea basului. În măsura 99 apare din nou motivul *y*, care face legătura cu următoarea secțiune în *Reb* major. În cadrul noii secțiuni este prelucrat motivul *y* (Img. 106).

[232] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/5c/IMSLP335747-SIBLEY1802.26397.f9d9-39087012466886sym7_score.pdf
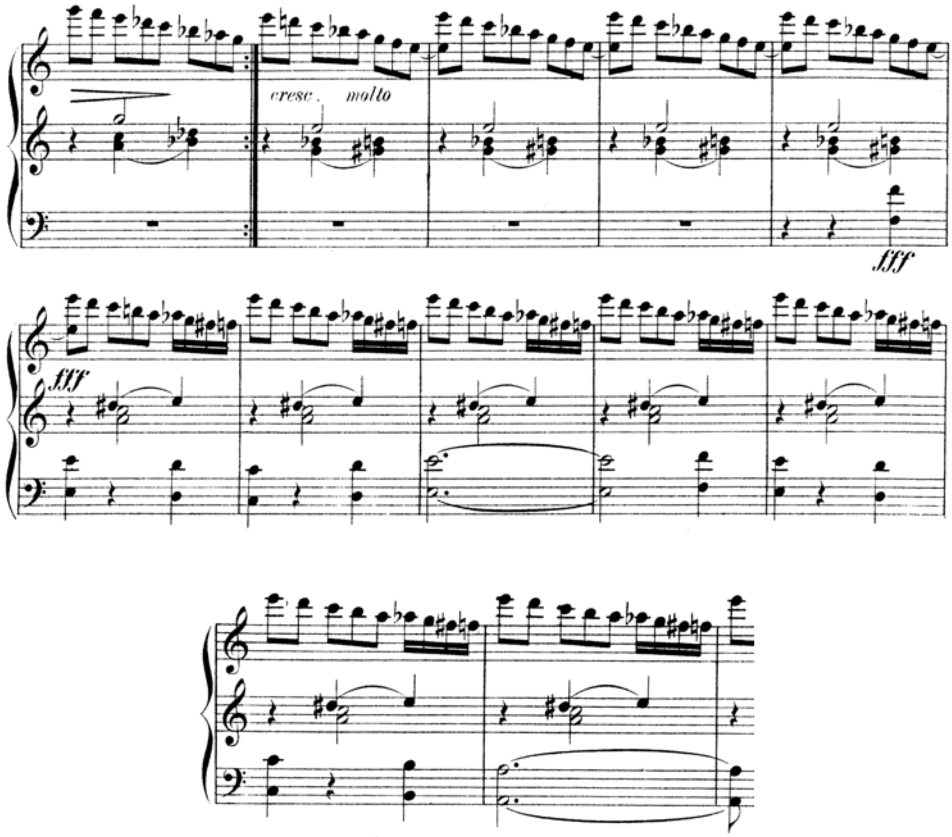


Img. 106: *Charles-Marie Widor,* Symphonie VII, op. 42/3, *Partea VI, măs.: 111-114*[233]
Începutul secțiunii în Reb, cu motivul y la tenor

În măsura 126 apare din nou motivul *x*, în combinație cu motivul *y*. După un amplu *crescendo* și un pasaj cromatic ascendent se ajunge la o nouă secțiune acordică în *fff*, în cadrul căreia apare motivul *x* la vocile interioare, cât și variații ale acestuia la pedalier.

În următoarea secțiune (Măs. 174), motivul *x* apare augmentată la sopran (*Sib* major), acompaniată de motive derivate de asemenea din motivul *x*.

Urmează apoi o intervenție a motivului *y* (Măs. 209), care este mai apoi transformată într-o gamă descendentă, prin repetarea căreia se realizează un joc de clopote care amintește de finalul lucrării *Les Cloches de Hinckley* de Louis Vierne. Sub pasajele rapide de optimi se desfășoară tema inițială cu o ritmică nouă (Img. 107).

233 http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/5c/IMSLP335747-SIBLEY1802.26397.f9d9-39087012466886sym7_score.pdf



Img. 107: *Charles-Marie Widor,* Symphonie VII, op. 42/3, *Partea VI, măs.: 236-248*[234]
Motivul y transformat în pasaje descendente cu tema inițială la pedalier

Treptat atmosfera se destinde prin intermediul unui *decrescendo,* discursul muzical ajungând la o secțiune în *Moderato,* unde tema este prezentată la sopran în *La* major. După un lung pasaj de șaisprezecimi pe parcursul căruia se realizează un amplu *crescendo* se ajunge la o ultimă secțiune acordică în *fff,* unde tema apare la sopran, iar în final la pedalier.

[234] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/5c/IMSLP335747-SIBLEY1802.26397.f9d9-39087012466886sym7_score.pdf
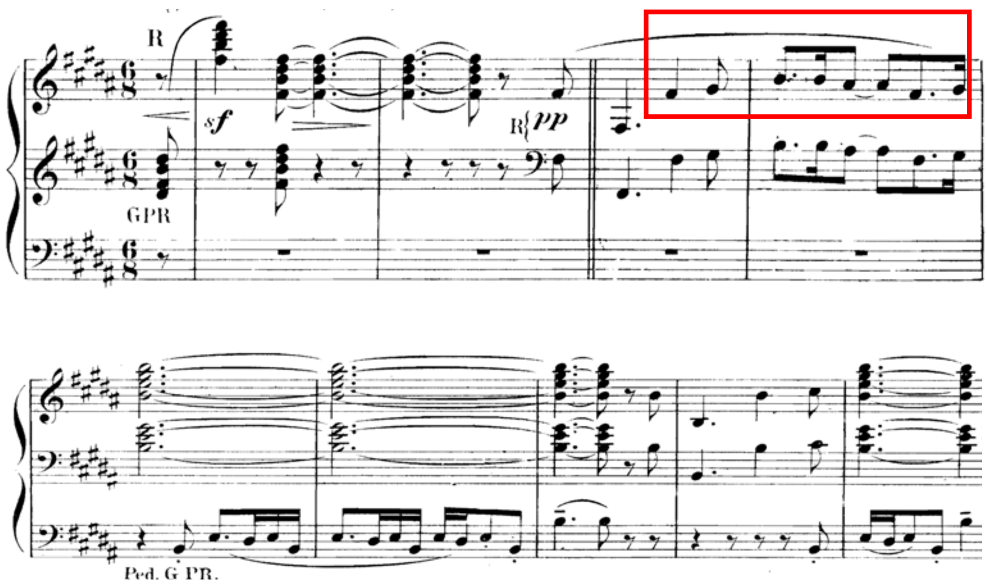
Symphonie VIII op. 42/4 (Si major)

Simfonia a opta este cea mai amplă lucrare a compozitorului. Asemenea simfoniei precedente, și această lucrare este mai puțin cunoscută, probabil datorită lungimii și a gradului înalt de dificultate tehnică. Partitura lucrării numără nu mai puțin de 65 de pagini, iar o interpretare integrală durează aproximativ o oră. Pe parcursul celor șase părți regăsim multe elemente tehnice foarte dificile precum pasajele rapide de factură pianistică, pedalele duble, trilurile lungi sub care se desfășoară discursul muzical, notarea vocilor pe patru portative, poliritmia sau cântatul cu aceeași mână la două manuale. Un alt aspect care îngreunează sarcina organistului este faptul că spre deosebire de celelalte simfonii, în cazul acestei lucrări interpretul nu are parte de niciun moment de relaxare, gradul de dificultate fiind mare în cazul fiecărei părți.

Concepția simfoniei este asemănătoare simfoniei a șaptea, în tema primei părți regăsindu-se un motiv generator care apare în fiecare parte a lucrării. Prin intermediul acestei simfonii, Widor a ajuns la un punct culminant în ceea ce privește arta organistică simfonică franceză. Din acest motiv el a hotărât să nu mai compună muzică pentru orgă, ci să se dedice în totalitate orchestrei, respectiv genurilor dramatice.

I. Allegro risoluto (Si major)

Prima parte începe cu o scurtă introducere sub forma unor acorduri care stabilesc tonalitatea de bază *Si* major. Urmează apoi prezentarea temei în *pp*, pe manualul *R*, în cadrul căreia se regăsește motivul generator care va apărea și în celelalte părți ale simfoniei (Img. 108). În linia basului regăsim un motiv muzical cu caracter dansant (Motivul *x*), care va apărea în mod constant pe parcursul părții, de regulă în continuarea temei.
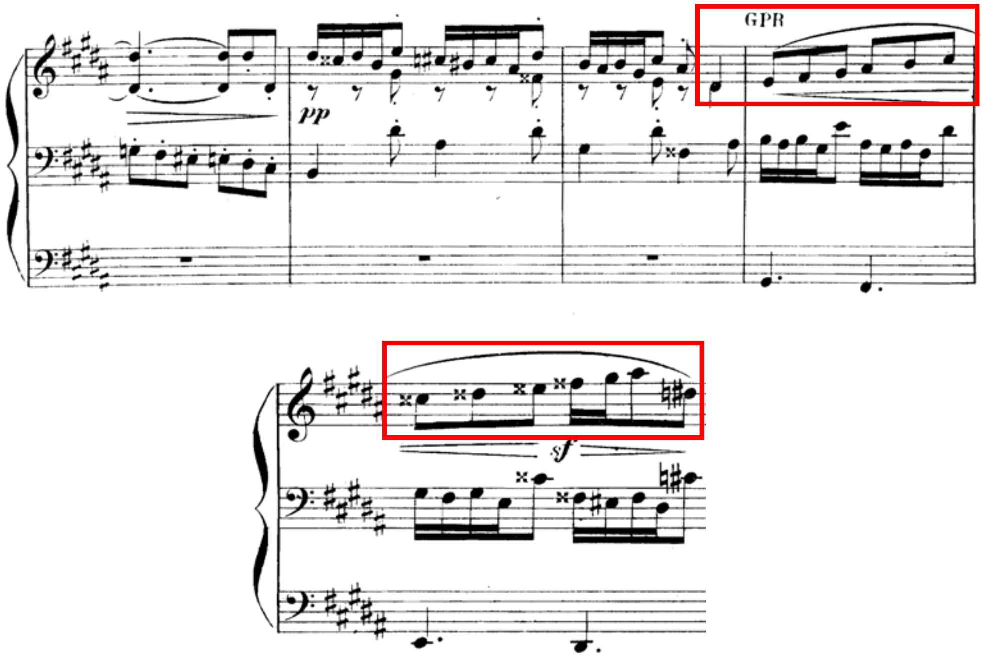


Img. 108: *Charles-Marie Widor,* Symphonie VIII, op. 42/4 *Partea I, măs.: 1-9*[235]
Introducerea scurtă și tema părții - Motivul generator al simfoniei

În continuare tema este prezentată de două ori în *Fa#* major pe manualul *R*. (Măs. 26, 30), urmând apoi un *crescendo* care duce spre o nouă intervenție tematică în măsura 41. Aici tema apare în *fff* la pedalier sub un tril lung care se desfășoară la manual, motivul *x* care o urmează fiind mutat la vocile superioare.

Urmează apoi o modulație spre *sol#* minor în cadrul unei punți care duce spre o nouă secțiune în care apar materiale muzicale noi, derivate din motivica secțiunii precedente.

Dintre motivele noi, cel alcătuit din optimi ascendente este cel mai pregnant (Motivul *y*), acesta fiind acompaniat de o figurație de șaisprezecimi (Img.109).

[235] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/07/IMSLP86908-PMLP10124-Widor__C.M._-_Symphonie_n__8.pdf



Img. 109: *Charles-Marie Widor,* Symphonie VIII, op. 42/4 *Partea I, măs.: 55-59*[236]
Motivul de optimi ascendente (Motivul y) acompaniat de figurații de șaisprezecimi

Motivul *y* apare apoi încă o dată la sopran (Măs. 62), iar mai apoi în direcție descendentă la alto și la tenor (Măs. 66, 68).

Urmează apoi o punte (Măs. 70-83) către dezvoltarea părții, unde se regăsesc atât apariții ale primei teme, cât și ale motivului *y*. În măsura 102, sub o înlănțuire de motive de *carillon* regăsim prima temă mai întâi la tenor, iar mai apoi dublată la bas. După încheierea acestei secțiuni cu caracter festiv pe un acord de *Fa#* major, urmează o secțiune *si* minor, în care apare din nou motivul *y* (Măs. 117). În continuare acesta este mutat la bas, fiind acompaniat de o figurație arpegiată de șaisprezecimi la mâna stângă, totul evoluând sub un punct de orgă pe *Do*^{3}. Urmează apoi o serie de modulații care duc la încă o apariție a primei teme, de această dată în tonalitatea *Sib* major. În măsura 160 se revine la tonalitatea inițială, urmând o punte similară celei prezentate înainte de dezvoltare (Măs. 171-181).
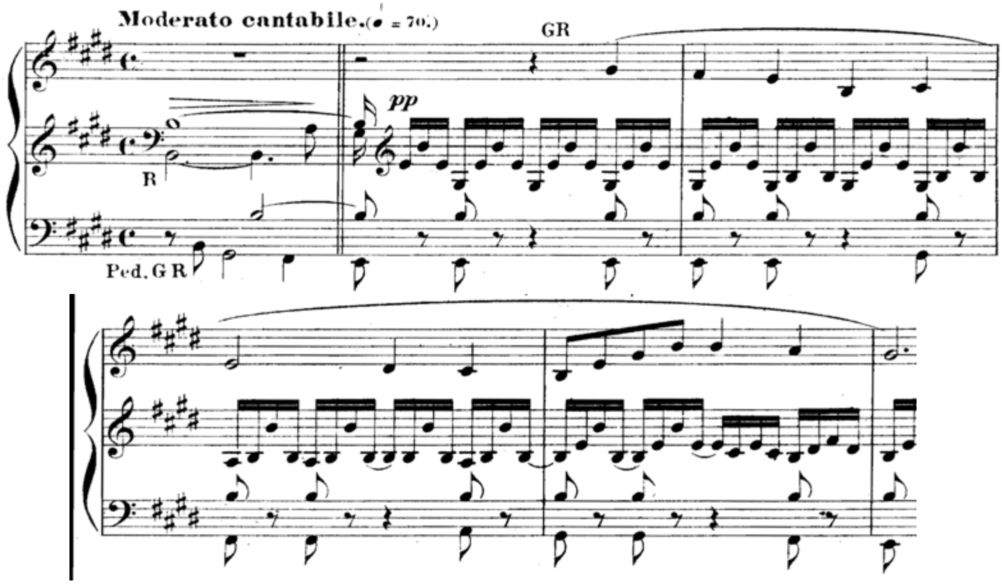
236 http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/07/IMSLP86908-PMLP10124-Widor__C.M._-_Symphonie_n__8.pdf

Înainte de repriză, compozitorul a mai inclus o secțiune modulatorie, în care se realizează un amplu *crescendo*, tema apărând în măsura 200 la bas. Partea se încheie în *pp*, cu o *codă* (Măs. 218) în care apare prima temă. Finalul este unul discret, motivul dansant de la pedalier (Motivul *x*) pierzându-se încet sub un acord lung de *Si* major.

În urma analizei efectuate se poate distinge o structură de tip ABAv, asemănătoare formei de sonată, căreia îi lipsește o a doua temă, motivul *y* prezentat în expoziție neavând valoare tematică.

II. Moderato cantabile (Mi major)

Partea a doua este concepută în formă de *lied*. La început se prezintă o temă cantabilă la sopran, acompaniată de o figurație de șaisprezecimi, respectiv de două voci la pedalier care se prezintă sub forma unor optimi scurte (Img. 110).
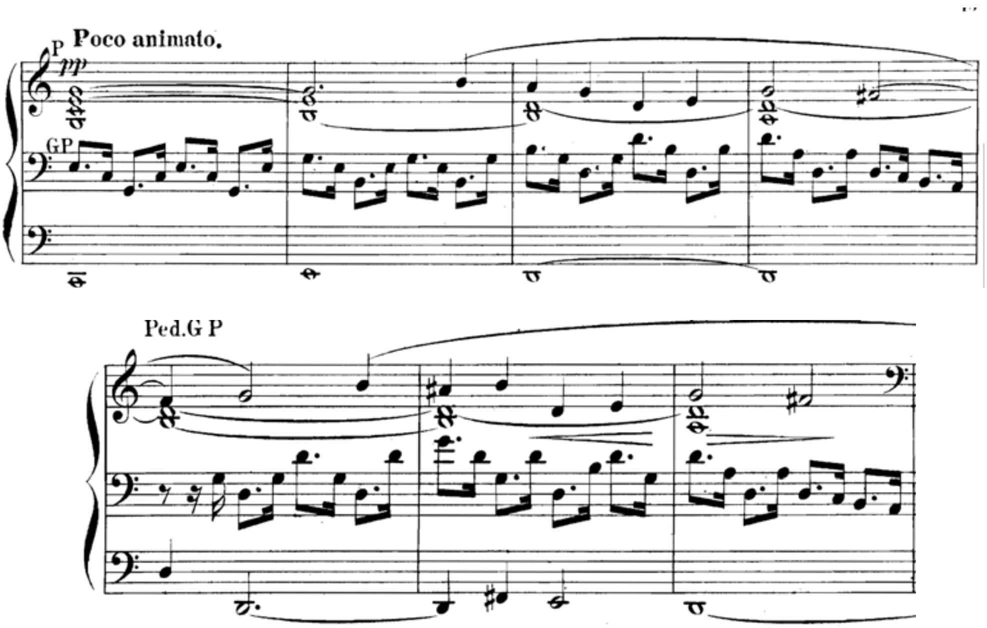


Img. 110: *Charles-Marie Widor*, Symphonie VIII, op. 42/4 *Partea II, măs.: 1-6*[237]
Începutul părții cu tema la sopran

237 http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/07/IMSLP86908-PMLP10124-Widor__C.M._-_Symphonie_n__8.pdf

În cadrul primei secțiuni tema este prezentată de două ori, a doua oară (Măs. 19) cu o octavă mai sus, sub ea adăugându-se o voce suplimentară. Registrația secțiunii de debut este cea utilizată frecvent de compozitor în cazul părților cantabile, cu registrele *Voix céleste* și *Flaut 8*.

Secțiunea mediană B, marcată *Poco animato* (*Do* major), prezintă la sopran o linie melodică derivată din tema inițială, acompaniată de o înlănțuire de ritmuri punctate (Img. 111).



Img. 111: *Charles-Marie Widor*, Symphonie VIII, op. 42/4 *Partea II, măs.: 40-46*[238]
Linia melodică a secțiunii B
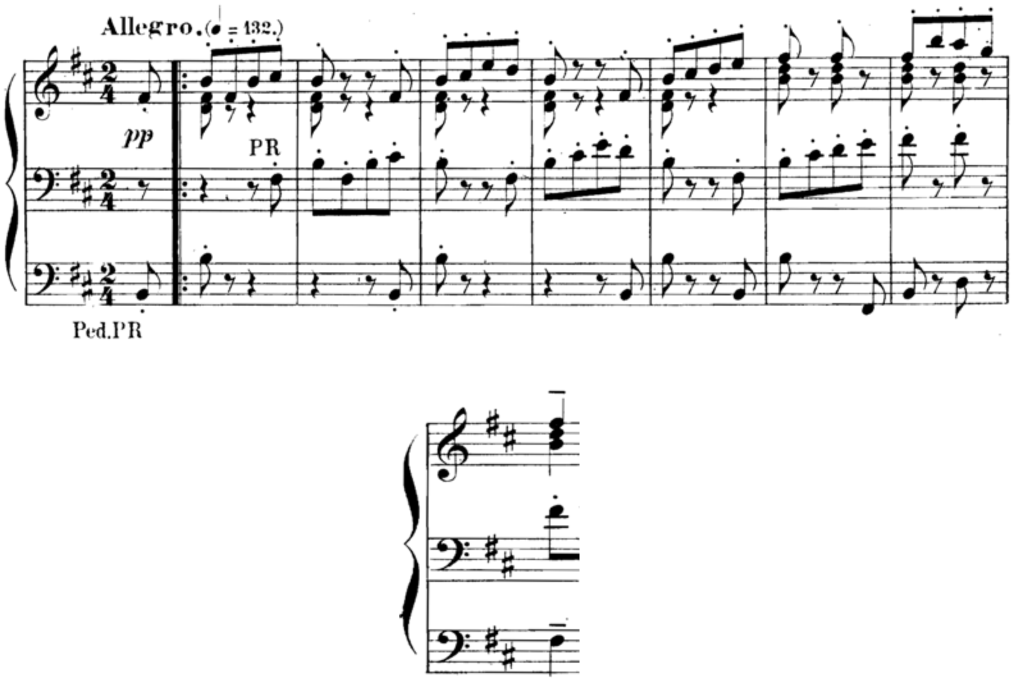
În cadrul secțiunii B se desfășoară o serie de modulații, spre final apărând o figurație de sextolete care mai apoi va deveni acompaniamentul temei. Repriza începe în măsura 71, tema fiind prezentată la

238 http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/07/IMSLP86908-PMLP10124-Widor__C.M._-_Symphonie_n__8.pdf

tenor o singură dată. *Coda* (Măs. 88) se desfășoară asupra unui punct de orgă pe tonică, prima frază a temei apărând cu o ritmică nouă sincopată. Partea se încheie cu un postludiu acordic, cu atmosferă liniștită.

III. Allegro (si minor)

Partea a treia este un *scherzo* care poate fi structurat în trei secțiuni. În cadrul primei secțiuni regăsim o temă expusă la canon între sopran și tenor. Articulația în *staccato* și tempoul rapid, contribuie la realizarea caracterului jucăuș al muzicii (Img. 112). Prima intervenție tematică este concepută în *pp*, pe manualul *P.* cuplat cu manualul *R.*



Img. 112: *Charles-Marie Widor,* Symphonie VIII, op. 42/4 *Partea III, măs.: 1-8*[239]
Prima perioadă din tema părții

[239] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/07/IMSLP86908-PMLP10124-Widor__C.M._-_Symphonie_n__8.pdf
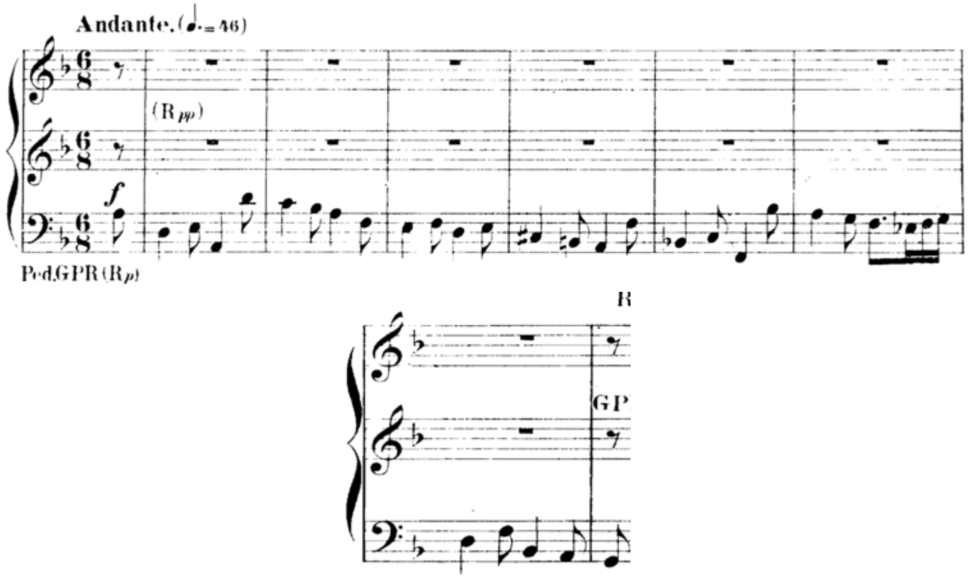
În continuare tema este prezentată în *mi* minor, de această dată în *f* pe manualul *G.O.*, la care sunt cuplate celelalte manuale. Urmează apoi o scurtă tranziție și un *crescendo* spre o nouă intervenție tematică în *re* minor (Măs. 56).

Secțiunea mediană B (*fa#* minor) prezintă o temă nouă la sopran, acompaniată la tenor de o înlănțuire de șaisprezecimi care produc un efect de tril, respectiv de optimi scurte la bas (Măs. 92-161). În locul articulației de *staccato,* sunetele temei a doua sunt legate două câte două. După o serie de modulații și un *crescendo* până la *ff* se ajunge la repriză (Măs. 161), tema apărând din nou în canon la sopran și la bas. Acompaniamentul de șaisprezecimi din secțiunea precedentă este continuat. În măsura 180 tema întâi apare la sopran în *mi* minor, iar mai apoi tema a doua în *si* minor (Măs. 191).

În măsura 199 începe *coda* în care tema întâi apare cu o ritmică nouă (figurații de triolete), într-un *canon* între sopran și alto. Această secțiune este destul de dificilă datorită poliritmiei constituite între vocile superioare (triolete de optimi) și bas (optimi). Începând din măsura 225, sub un punct de orgă pe tonică, discursul muzical evoluează în direcție descendentă, prezentând motive derivate din prima temă. La final găsim un pasaj cromatic ascendent (*fa#* - *Fa#*^{2}) urmat de o cadență autentică, partea finalizându-se pe un acord de *Si* major.

IV. Variations – Andante (re minor)

Deși această parte poartă titlul de *Variations*, ea este concepută asemenea unei *passacaglia*. La început auzim o temă lungă expusă la bas (Img. 113).



Img. 113: *Charles-Marie Widor*, Symphonie VIII, op. 42/4 *Partea IV, măs.: 1-8*[240]
Tema părții

După un scurt episod, în cadrul primei variațiuni tema apare din nou la bas, începând de la sfârșitul măsurii 13. Următoarea variațiune cu tema la sopran începe în măsura 21, deasupra unui punct de orgă pe tonică.

A treia variațiune prezintă doar începutul temei la sopran (Măs. 32), acompaniată de pasaje de șaisprezecimi la mâna stângă. Următoarea variațiune începe în măsura 38 la bas, fiind continuată mai apoi la sopran. În continuare găsim un episod în care se modulează spre *la* minor, următoarea variațiune începând în măsura 52 la bas. În cadrul următorului episod (Măs. 60-66) regăsim motive derivate din temă la bas, acompaniate de o serie de pasaje și figurații de triolete. A șasea variațiune începe la sfârșitul măsurii 66, tema scurtată și ușor variată regăsindu-se ascunsă în linia sopranului. Apoi urmează un nou episod în cadrul căruia se desfășoară un amplu *crescendo* care se canalizează într-o variațiune

240 http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/07/IMSLP86908-PMLP10124-Widor__C.M._-_Symphonie_n__8.pdf

acordică a temei în *re* minor. În continuare regăsim o *codă*, în cadrul căreia deasupra unui punct de orgă pe tonică se desfășoară o înlănțuire de figurații de șaisprezecimi, care acompaniază un șir de motive derivate din temă. Apoi urmează variațiunea a opta în *Sol* major, cu o atmosferă mai senină, unde tema apare la sopran cu registrul de *Oboi 8*. În cadrul acestei secțiuni o variațiune ritmică a primei fraze din temă apare la bas în măsura 126. După încă un episod care prelucrează motive tematice se ajunge la o variațiune în *la* minor, tema apărând la sopran în măsura 159. În măsura 172 începe o nouă secțiune în tonalitatea de bază, tema apărând la bas în toată forța sonoră a orgii (Măs. 182), acompaniată de un șir de arpegii pianistice la manuale. Această ultimă variațiune constituie punctul culminant al părții. La sopran se regăsește un contrapunct care urmărește linia tematică, la sfârșitul măsurii 186 cele două inversându-și poziția. Urmează mai apoi *coda* care a fost deja prezentată după variațiunea a șaptea (Măs. 98-117). Partea se încheie în *Re* major, cu o frumoasă *codettă* în care apar reminiscențe ale temei.
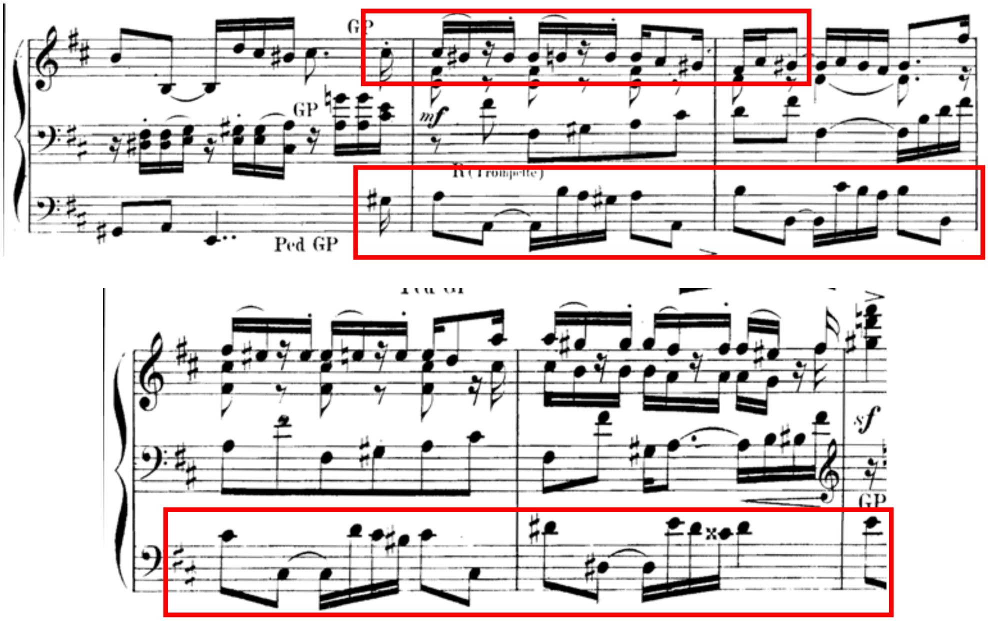
V. Adagio (Fa# major)

În concordanță cu celelalte părți ale simfoniei, penultima parte este o piesă muzicală amplă, concepută în formă de *lied*.

După o scurtă introducere cu caracter recitativ, tema este prezentată la sopran, fiind acompaniată de un contrapunct al cărui motive sunt derivate din temă. Un aspect interesant este faptul că tema de la mâna dreaptă este notată în cheia *Fa*, în timp ce acompaniamentul mâinii stângi este în cheia *Sol*. Limbajul este cromatic, iar discursul muzical modulează continuu, amintind de *melodia infinită* wagneriană. Combinația de registre este cea indicată de Widor în majoritatea părților lente: registre de *Fond 8*, *Flaute 8*, *Gamba 8* și *Voix céleste*.

Secțiunea mediană B (*mib* minor) începe la sfârșitul măsurii 32 și prezintă o temă nouă cu ritmică pregnantă care contrastează cu caracterul cursiv a celei din secțiunea precedentă, expusă în stil *fugato*. În continuare

urmează un episod în care regăsim motive derivate din tema a doua. În măsura 52 revine prima temă, la bas continuând figurațiile derivate din tema a doua. În măsura 58 cele două teme sunt combinate, tema întâi evoluând la bas, iar tema a doua la sopran (Img. 114).



Img. 114: *Charles-Marie Widor,* Symphonie VIII, op. 42/4 *Partea V, măs.: 57-62*[241]
ele două teme combinate
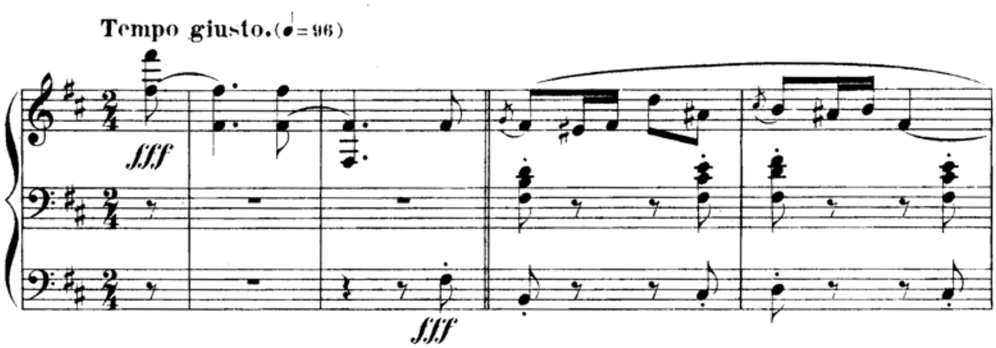
După atingerea punctului culminant în măsura 62 muzica se liniștește treptat pe parcursul unei tranziții care face legătura cu o nouă secțiune, unde tema apare la sopran (*Reb* major), fiind acompaniată de figurațiile de sextolete prezentate în prealabil. Apoi urmează un nou episod care pregătește revenirea temei în cadrul reprizei, în tonalitatea inițială *Fa#* major. În cadrul reprizei, în acompaniamentul temei compozitorul prevede aceeași înșiruire de sextolete la tenor, respectiv pedală dublă la pedalier.
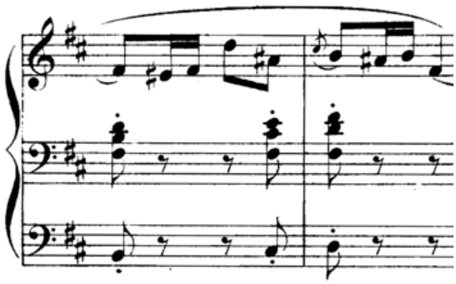
[241] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/07/IMSLP86908-PMLP10124-Widor__C.M._-_Symphonie_n__8.pdf

Partea se încheie cu un epilog acordic liniștit, capul temei având o ultimă intervenție la bas, sub acordul final.

VI. Finale – Tempo giusto (si minor)

Asemenea primei părți, ultima parte a simfoniei debutează cu două măsuri introductive în care au loc două salturi la octavă. Apoi urmează prezentarea temei energice la sopran, prevăzută cu un acompaniament de acorduri pregnante (Img. 115).





***Img. 115:** Charles-Marie Widor,* Symphonie VIII, op. 42/4 *Partea VI, măs.: 1-6*[242]
Cele două măsuri introductive urmate de tema expusă la sopran

Tema este prezentată la început de două ori, a doua oară regăsindu-se la bas, iar mai apoi la sopran. După finalizarea secțiunii acordice urmează un episod în care evoluează o serie de arpegii de factură pianistică sub

242 http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/07/IMSLP86908-PMLP10124-Widor__C.M._-_Symphonie_n__8.pdf

un punct de orgă pe dominantă, care treptat se va transforma într-o frumoasă linie melodică. În măsura 77 apare capul temei care va fi apoi tratat într-un episod cu caracter tranzitoriu care conduce spre o nouă intervenție tematică în *pp* pe manualul *R*. (*re* minor). Aici tema apare într-o formă melodioasă, fiind acompaniată de pasaje de șaisprezecimi.

În continuare urmează un nou episod în care sunt prelucrate motive derivate din temă. În măsura 144 începe o nouă secțiune în *lab* minor notată pe patru portative. Aici punctul de orgă din linia sopranului și motivul de optimi de la alto se cântă cu aceeași mână. Motivele prezentate la alto se regăsesc și la bas, cu o ritmică diferită. Pe parcursul acestei secțiuni se modulează spre *sib* minor, *do* minor și *do#* minor, pregătind astfel revenirea la tonalitatea inițială.

Repriza începe în măsura 181, tema apărând cu acompaniament acordic mai bogat, la pedalier găsindu-se un contrapunct complicat care accentuează caracterul dramatic al muzicii. În măsura 215 începe o *codă* amplă în care sunt prezentate motivele principale care au apărut pe parcursul părții. În măsura 249 se modulează brusc spre omonima tonalității dominante, după care se revine la *re* minor. După repetarea obsesivă a capului temei, partea se încheie grandios în *Si* major.

Perioada târzie

Symphonie Gothique op. 70 și *Symphonie Romane op. 73*, ultimele două simfonii compuse de Charles-Marie Widor, au fost dedicate catedralelor Saint Ouen din Rouen și Saint Sernin din Toulouse. Materialele tematice utilizate în cele două simfonii sunt de inspirație gregoriană. Cele două lucrări constituie contribuția lui Widor la procesul de reînviere a artei gregoriene care a avut loc la sfârșitul secolului al 19-lea, la care au contribuit și alți compozitori precum Alexandre Guilmant (*Soixante interludes dans la tonalité grégorienne op. 68, L'organiste liturgique*), Eugène Gigout (*Album grégorien*) sau Charles Tournemire (*L'Orgue Mystique).*

Symphonie Gothique op. 70, do minor (1895)
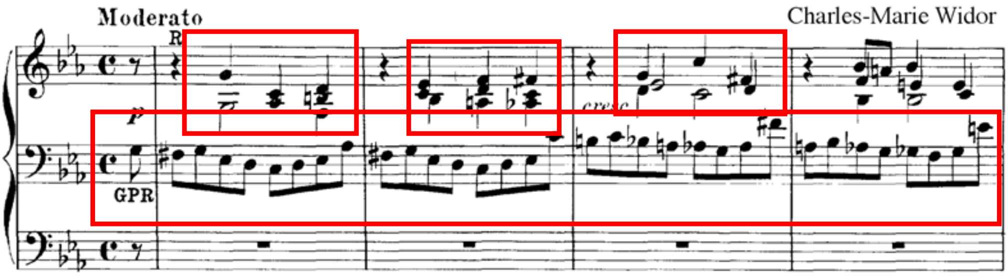
Simfonia Gotică a fost compusă cu ocazia inaugurării orgii Cavaillé-Coll de la Catedrala Saint-Ouen din Rouen, care a avut loc la data de 17 aprilie 1890. Conform programului de concert, lucrarea nu a fost încă finalizată la acea dată, compozitorul interpretând doar câteva fragmente din lucrarea finală: *„Magnificat: Versets, fragments d'une symphonie gothique composée pour la circonstance par M. Widor."*[243] După inaugurare, Widor a lucrat la simfonie timp de cinci ani, prima audiție a întregii lucrări având loc la Saint-Ouen la data de 28 aprilie 1895. *Simfonia Gotică* este un omagiu muzical dedicat monumentalității catedralei construite în stil gotic[244] și poartă dedicația *Ad memoriam Sancti Andoëni Rothomagensis* (În memoria Sfântului Ouen din Rouen). Lucrarea a fost una dintre preferatele compozitorului, ea fiind interpretată de acesta de mai multe ori atât în cadrul unor concerte de orgă cât și în cadrul miselor festive organizate la Saint-Sulpice cu ocazia marilor sărbători religioase.

I. Moderato (do minor)

Prin intermediul unor elemente muzicale ingenioase, în prima parte a lucrării compozitorul realizează imaginea sonoră a catedralei gotice. Tema principală și acompaniamentul acesteia, împreună cu limbajul muzical cromatic parafrazează ornamentele de piatră, arcurile lungi și coloanele edificiului gotic. La realizarea acestei imagini contribuie și *tempo*-ul (*Moderato*) care conferă un aer solemn muzicii.

În debutul primei părți compozitorul ne prezintă o temă într-un mers cromatic de optimi care constituie ideea principală a părții. Acompaniamentul acesteia, expus la manualul expresiv (*R.*) constituie o primă temă secundară (TS1-Tema secundară 1), care va apărea în repetate rânduri pe parcursul primei părți (Img. 116).
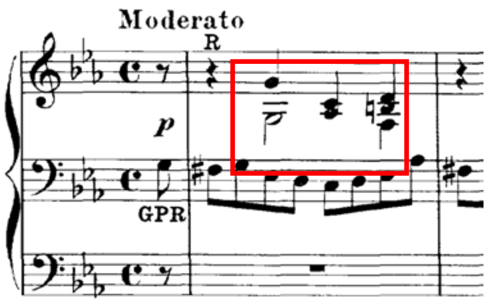
243 ***, *Les Cahiers de Marcel Dupré III*, p. 39.
244 Van Oosten, Ben, *Charles-Marie Widor, Vater der Orgelsymphonie*, p. 553.



Img. 116: *Charles-Marie Widor,* Symphonie gothique op. 70, *Partea I, măs.: 1-7*[245]
Tema principală și TS1

Primele două perioade au structură similară, ele fiind alcătuite din câte două fraze, una cu direcție ascendentă și una cu direcție descendentă. Gesturile dinamice prevăzute de compozitor (*crescendo* urmat de *decrescendo*) sunt în concordanță cu direcția desfășurării muzicale. La sfârșitul măsurii 21 apare un pasaj de tranziție în care se regăsesc materiale muzicale derivate din tema principală.
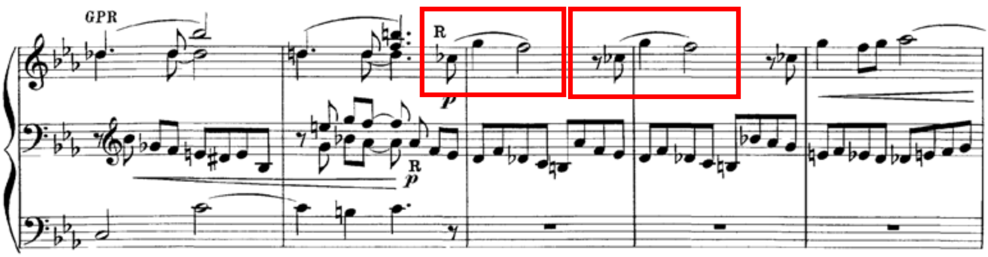
La sfârșitul măsurii 26 apare o nouă temă secundară (TS2), realizată prin inversarea unui motiv preluat din TS1. (Img. 117, 118).



Img. 117: *Charles-Marie Widor*, Symphonie gothique op. 70, *Partea I, măs.: 25-29*[246]
Motiv din TS1
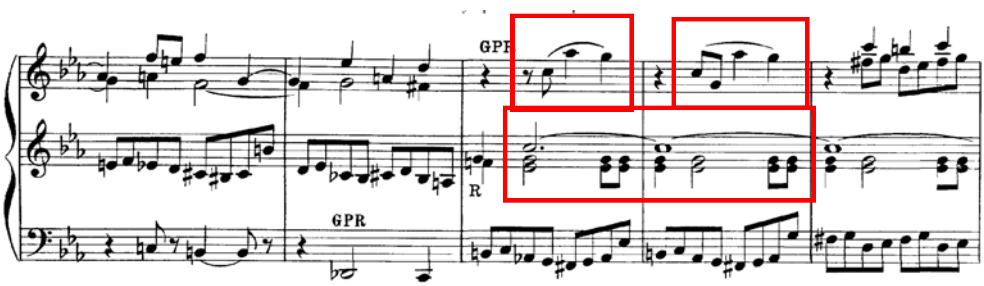
[245] http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/a/ac/IMSLP04117-WidorSymphonie9GothiqueOp70.pdf

[246] http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/a/ac/IMSLP04117-WidorSymphonie9GothiqueOp70.pdf



Img. 118: *Charles-Marie Widor,* Symphonie gothique op. 70, *Partea I, măs.: 25-29*[247]

La sfârșitul măsurii 36 are loc o nouă intrare tematică, de această dată în tonalitatea *sol* minor. În măsura 42 apare cea de-a treia temă secundară (TS3) sub forma unor acorduri percutante. Simultan cu această temă regăsim și TS2 în linia sopranului (Img. 119). În linia pedalierului apare o înlănțuire de optimi care poate fi ușor confundată cu o intrare tematică. Ea este de fapt continuarea mersului de optimi din linia tenorului.
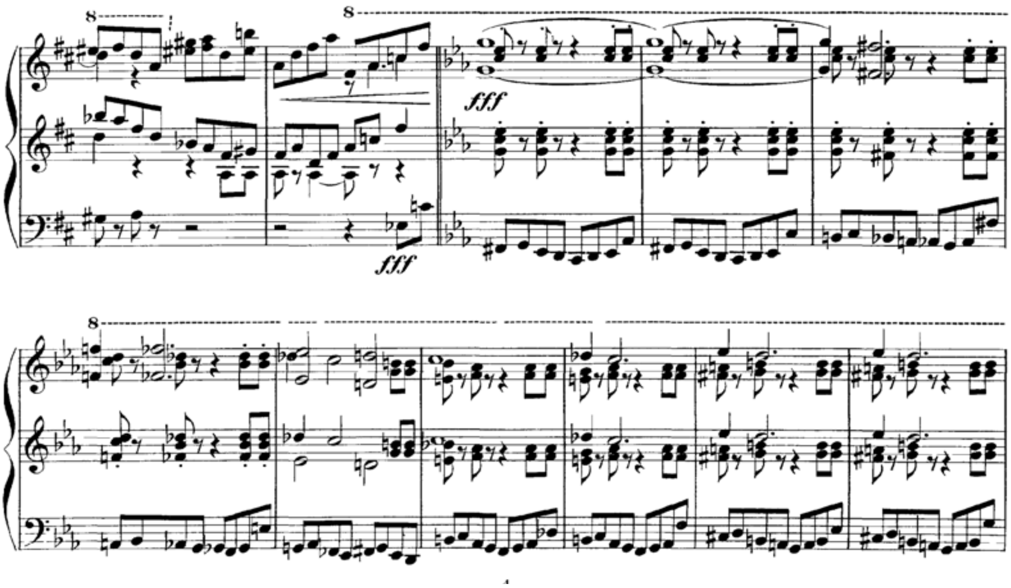


Img. 119: *Charles-Marie Widor,* Symphonie gothique op. 70, *Partea I, măs.: 40-44*[248] *- TS3 și TS2*

[247] http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/a/ac/IMSLP04117-WidorSymphonie9GothiqueOp70.pdf

[248] http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/a/ac/IMSLP04117-WidorSymphonie9GothiqueOp70.pdf
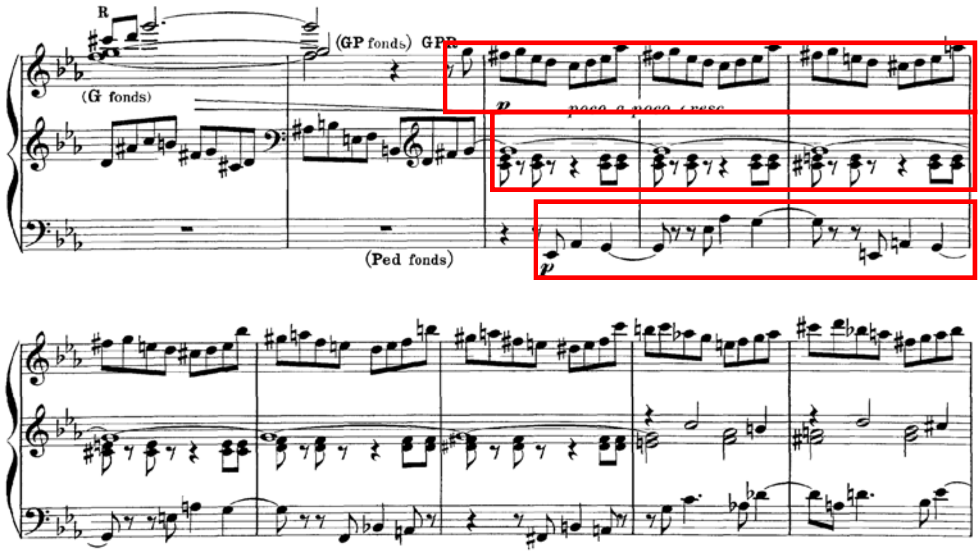
După un lung *crescendo* și multiple apariții ale TS3 are loc o revenire subită la nuanța de *p*, respectiv o modulație spre tonalitatea *Fa* major. Un nou episod cromatic ascendent dublat de un amplu *crescendo* și repetarea obsesivă a TS3 conduce muzica spre punctul culminant al primei părți, unde tema principală apare la linia basului. Muzica este foarte sugestivă, nuanța de *fff* indicată de compozitor și acordurile masive ale TS3, oferind o veritabilă pictură sonoră a clădirii gotice (Img. 120).



Img. 120: *Charles-Marie Widor*, Symphonie gothique op. 70, *Partea I, măs.: 69-79*[249]
Punctul culminant al primei părți cu intrarea tematică în linia basului și TS3

După acest moment, muzica se reîntoarce la atmosfera inițială printr-un *decrescendo* continuu. La finalul măsurii 92 are loc o nouă intrare tematică, unde tema principală apare simultan cu TS2 și TS3 (Img. 121).

[249] http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/a/ac/IMSLP04117-WidorSymphonie9Gothique Op70.pdf



Img. 121: *Charles-Marie Widor,* Symphonie gothique op. 70, *Partea I, măs.: 90-99*[250]
Intrare tematică cu TS2, TS3

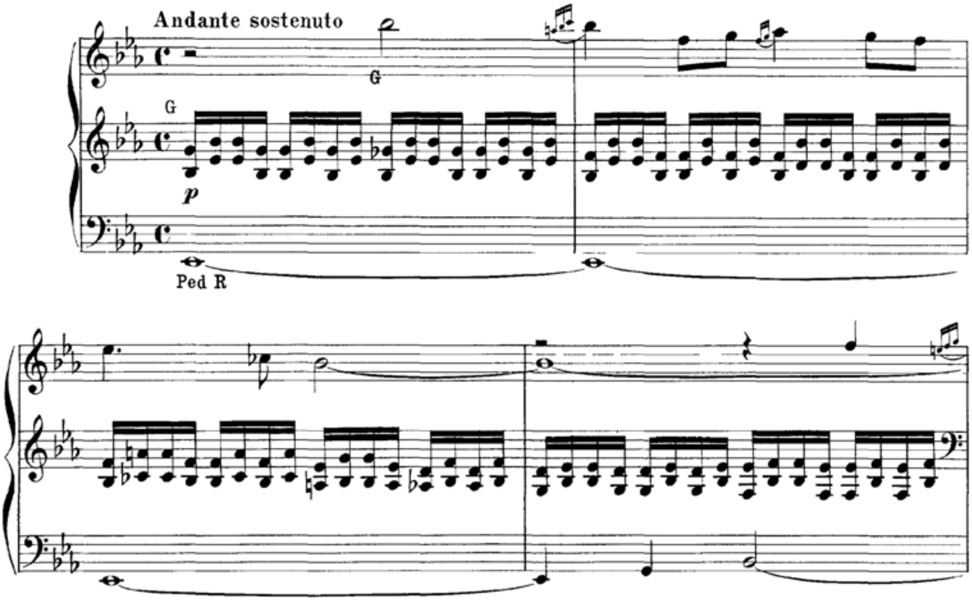
După un scurt pasaj de tip coral (Măs. 104-109) are loc o codă în care tema apare o ultimă oară la linia basului, de această dată sub forma unei figurații de octave staccate, cu un acompaniament de tip coral. Partea se finalizează în nuanța *pp*, în tonalitatea *Do* major. Combinația de registre indicată de compozitor la început este valabilă pe tot parcursul părții, elementele dinamice fiind realizate prin utilizarea jaluzelei de expresie și prin intermediul schimburilor de manuale, contribuind astfel la desfășurarea lină a muzicii.

II. Andante sostenuto (Mib major)

În contrast cu prima parte, cea de-a doua este o muzică luminoasă, intimă, care transportă ascultătorul în interiorul catedralei, o piesă de caracter în formă de *lied*, potrivită momentului împărtășaniei.

[250] http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/a/ac/IMSLP04117-WidorSymphonie9GothiqueOp70.pdf
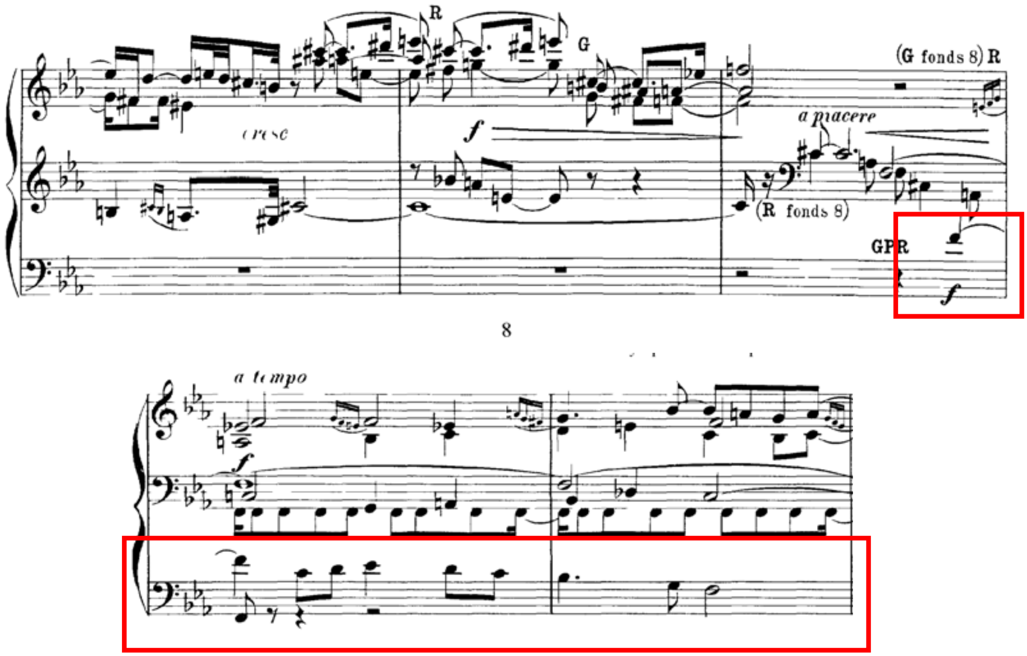
Tema expusă la sopran cu registrul de *Flaut 8*, împreună cu acompaniamentul simplu de sexte, induce ascultătorului o stare meditativă (Img. 122). În măsura 6, compozitorul adaugă o a doua voce în linia pedalierului care realizează un dialog cu sopranul.



Img. 122: *Charles-Marie Widor,* Symphonie gothique op. 70, *Partea II, măs.: 1-4*[251]
Tema și acompaniamentul de șaisprezecimi

În măsura 17 are loc o intrare tematică la linia tenorului, în tonalitatea *Fa#* major, prevăzută pe manualul expresiv cu registrul *Gambe 8*. După acest moment se efectuează o modulație spre *Sib* major, o nouă intrare tematică având loc la linia tenorului expus la pedalier cu toate manualele cuplate. Mâna stângă cu înlănțuirea de ritmuri sincopate are acum rol de acompaniament. (Img. 123)

[251] http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/a/ac/IMSLP04117-WidorSymphonie9GothiqueOp70.pdf



Img. 123: *Charles-Marie Widor,* Symphonie gothique op. 70, *Partea II, măs.: 18-22*[252]
Intrare tematică la linia tenorului

În măsura 25, linia melodică apare din nou la sopran, acompaniamentul fiind realizat prin aceeași înlănțuire de acorduri sincopate. Prin intermediul unui scurt interludiu de tip coral prevăzut cu indicația *diminuendo e ritardando* are loc revenirea la atmosfera inițială a părții. Ultima secțiune a lucrării ne prezintă din nou tema la sopran în *Sib* major, fiind acompaniată de înlănțuirea de ritmuri sincopate prezentate în secțiunea anterioară, și un mers liniștit de pătrimi la linia pedalierului. Partea se finalizează cu o scurtă codetă în tonalitatea *Mib* major.
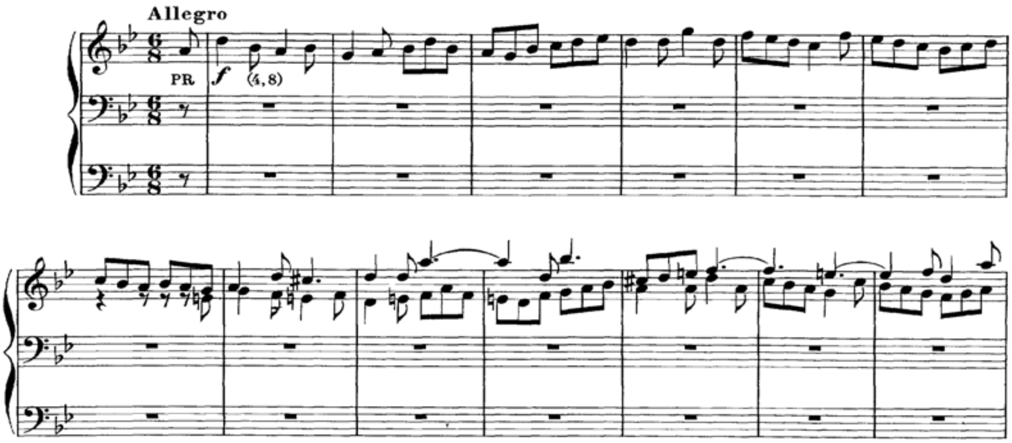
În ciuda simplității aparente ale acestei muzici, partea prezintă câteva dificultăți de ordin tehnic cum ar fi pedalul dublu care necesită un grad de dexteritate ridicat din partea interpretului. O altă problemă este evidențierea vocilor, pe parcursul desfășurării muzicale având loc de

[252] http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/a/ac/IMSLP04117-WidorSymphonie9GothiqueOp70.pdf

multe ori dialoguri între temă și acompaniament. În ciuda partiturii destul de încărcate, interpretarea trebuie să fie ușoară și naturală, pentru a putea transmite în mod cât mai firesc intențiile compozitorului.

III. Allegro (sol minor)
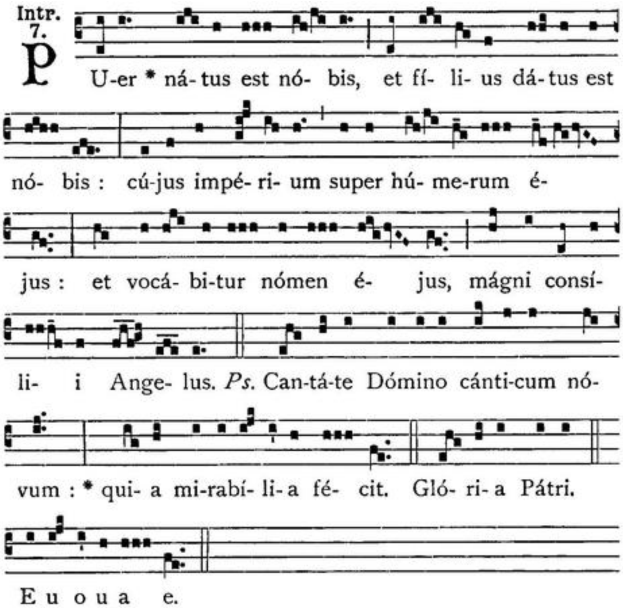
Partea a treia este o fugă la patru voci care ține locul clasicului *scherzo*. Datorită ritmului de gigă și a registrației arhaizante (*Cornets et mixtures*), se creează o atmosferă aparte. Tema părții este una destul de lungă, fiind alcătuită din două fraze. (Img. 124)
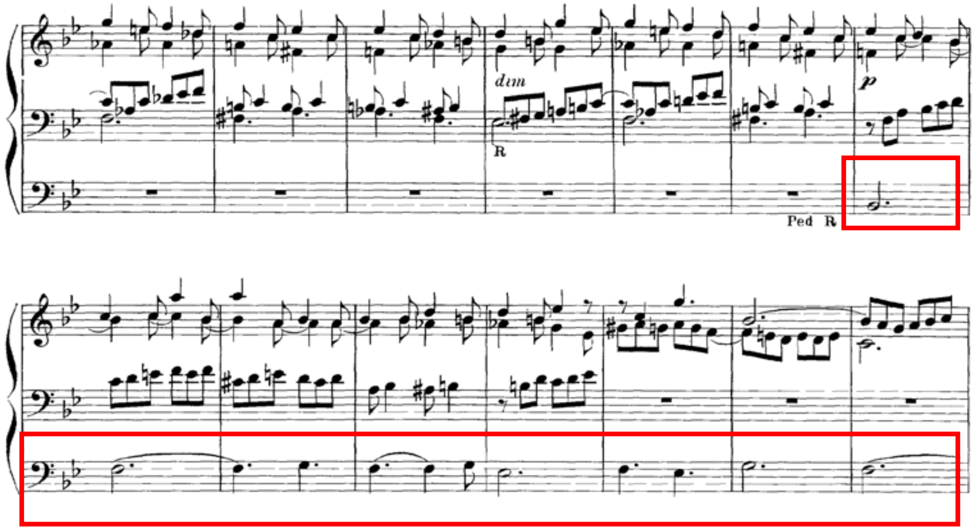


Img. 124: *Charles-Marie Widor,* Symphonie gothique op. 70*, Partea III, măs.: 1-13*[253] *- Tema fugii*

Limbajul cromatic, liniile modale utilizate și modulațiile neașteptate creează o atmosferă festivă care amintește de momentul procesiunii de la începutul misei. După multiple apariții ale temei fugii are loc intervenția temei gregoriene de Crăciun *Puer natus est Nobis* (Img. 125) în linia basului (Img. 126).

[253] http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/a/ac/IMSLP04117-WidorSymphonie9GothiqueOp70.pdf



Img. 125: *Cântul de Crăciun* Puer natus est nobis[254]



Img. 126: *Charles-Marie Widor,* Symphonie gothique op. 70, *Partea III, măs.: 63-76*[255]
Intervenția temei Puer natus est nobis

[254] http://padregilles.blogspot.ro/2010/12/gregorian-chant-intoritus-puer-natus.html
[255] http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/a/ac/IMSLP04117-WidorSymphonie9GothiqueOp70.pdf

Tema gregoriană mai apare de două ori de-a lungul părții, a doua oară în varianta augmentată, cuplând manualul principal la pedalier și adăugând trompetele de 16 și 8 picioare, astfel întărind caracterul festiv. Intervenția temei gregoriene conferă stabilitate desfășurării muzicale, ea contrastând cu caracterul agitat al fugii.
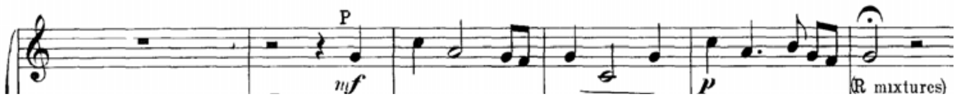
După o serie de intervenții tematice, tensiunile acumulate prin intermediul materialelor muzicale cromatice are loc o oprire un acord de *Lab* major. După o pauză generală, compozitorul readuce tema fugii pentru ultima oară, fiind urmată de o codă de tip coral. Finalul este unul cât se poate de interesant, compozitorul dispunând un tril lung pe care se modulează de la *re* minor la *Re* major, totul stabilizându-se mai apoi pe un acord de *Sol* major.

Din punct de vedere interpretativ, partea nu prezintă dificultăți mari, discursul muzical fiind conceput într-un *crescendo* continuu, realizat prin intermediul schimbului de manuale și cu ajutorul jaluzelei de expresie. Prelucrarea temelor este cât se poate de complexă, limbajul muzical trecând uneori dincolo de limitele tonalului. O posibilă problemă de ordin interpretativ ar fi evidențierea intrărilor tematice care sunt uneori acoperite de acompaniamentul bogat realizat. În ceea ce privește tempoul, datorită ritmului de gigă și a mersului permanent de optimi, interpretul poate fi tentat să cânte mult prea repede această parte. În alegerea unui tempo adecvat trebuie luată în considerare acustica sălii în care se cântă.

IV. Moderato - Allegro - Moderato - Andante - Allegro (Do)
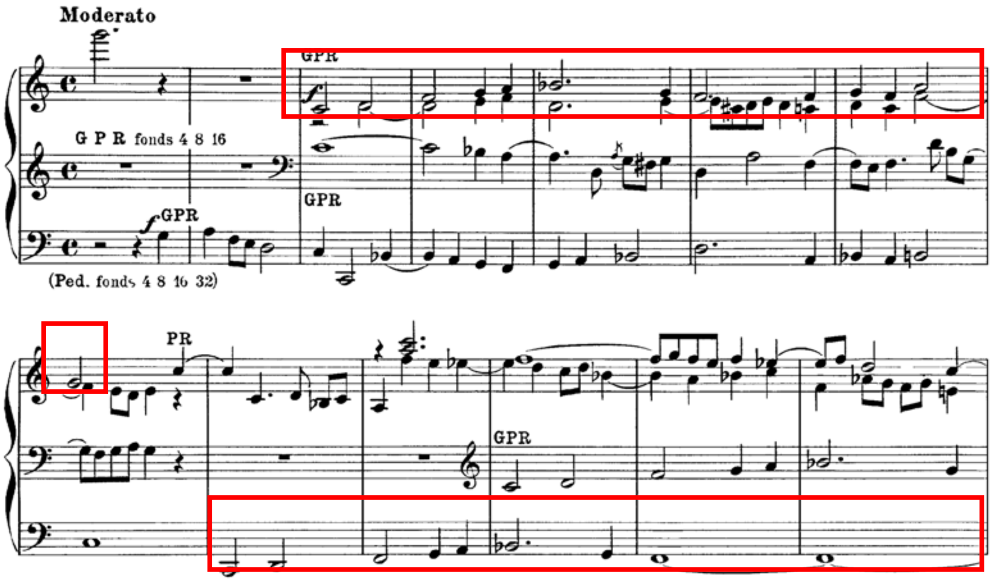
Ultima parte a simfoniei este structurată în cinci secțiuni (variațiuni) care prelucrează cele trei versuri ale cântului gregorian prezentat în partea precedentă (*1. Puer natus est nobis./ 2. Et filius datus est nobis./ 3. Cujus imperium*). Prima secțiune a părții (Măs. 1-94) este alcătuită dintr-o prelucrare de tip coral a primelor două versuri din cântul gregorian (Măs. 1-19), urmată de o variațiune la trei voci (Măs. 19-46) cu tema la tenor, și o variațiune de tip coral, unde tema apare sub forma unui canon între sopran și bas (Măs. 47-94). Limbajul muzical este modal, iar formele sunt arhaizante, ele amintind de cele caracteristice perioadei

Grande Siècle (secolul al 17-lea) precum canonul sau *récit*-ul (*Récit de cromorne, Récit de trompette*). Între prima prelucrare a coralului și cele două variațiuni apare de fiecare dată o temă (T2) care este derivată din tema părții a treia (Img. 127):



Img. 127: *Charles-Marie Widor,* Symphonie gothique op. 70, *Partea IV, măs.: 89-94*[256]
Tema a doua (T2)

A doua secțiune (*Allegro*) prelucrează tema prezentată mai sus (T2) în stil *fugato*, sub forma unei toccate. A treia secțiune (*Moderato*) ne prezintă cel de-al treilea vers al cântului gregorian (*Cujus imperium*) într-o prelucrare de tip coral, registrat cu registrele de fond ale orgii și manualele cuplate (Img. 128).
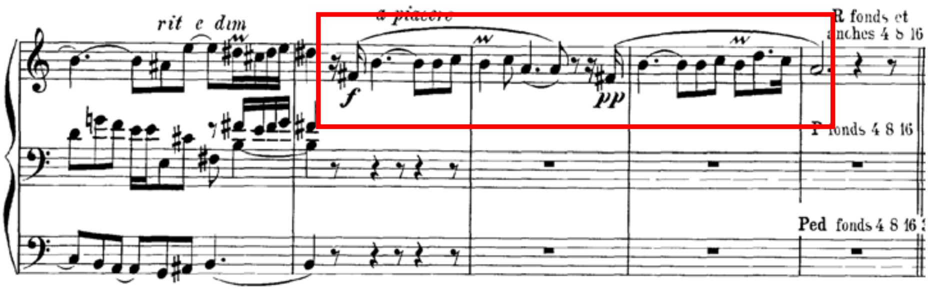


Img. 128: *Charles-Marie Widor,* Symphonie gothique op. 70, *Partea IV, măs.: 122-134*[257]
Melodia dintre variațiuni

---

[256] http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/a/ac/IMSLP04117-WidorSymphonie9Gothique Op70.pdf

[257] http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/a/ac/IMSLP04117-WidorSymphonie9Gothique Op70.pdf
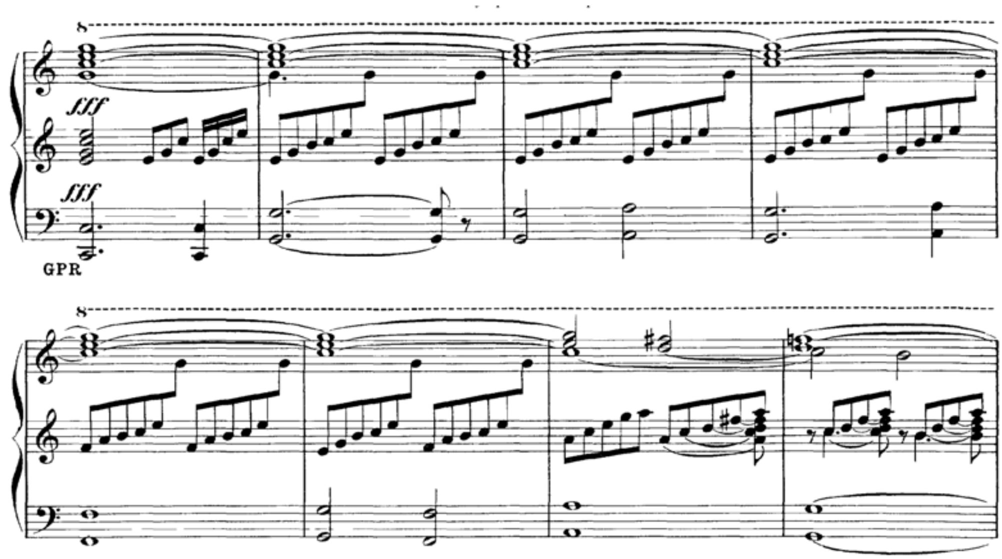
A patra secțiune este de fapt un *trio* care prelucrează capul temei gregoriene, fiind registrată cu clarinetul pe manualul *Récit* și oboiul de pe manualul *Positif*. *Trio*-ul se încheie cu o intervenție tematică de tip recitativ, derivată din primul vers al cântului gregorian (Img. 129).



Img. 129: *Charles-Marie Widor,* Symphonie gothique op. 70, *Partea IV, măs.: 170-174*[258]
Intervenție de tip recitativ derivată din primul vers al cântului gregorian

Ultima secțiune a părții este o toccată tipic franceză care debutează pe manualul *Récit*, cu jaluzeaua de expresie închisă. Registrația indicată de compozitor este cea caracteristică lucrărilor de acest gen, fiind alcătuită din registrele de *Fond de 4, 8, 16* de pe toate manualele, alături de *Oboiul* de pe manualul *R.*, manualele fiind cuplate între ele și la pedalier. În măsura 86 are loc prima intervenție tematică (T2) în *La* major pe manualul *P.*, fiind acompaniată de mersul motoric de șaisprezecimi. În măsura 202 are loc o nouă intrare tematică la tenor (T2), de această dată în *Mib* major, acompaniată de un motiv care amintește de sunetul clopotelor care răsună la sfârșitul misei (*carillon*). După acest moment se efectuează o modulație spre *Do* major. În continuare au loc mai multe figurații ale temei *Puer natus est* acompaniate de o serie de pasaje de trioleți, tensiunile canalizându-se într-o intervenție a temei la linia basului, dublată la octavă, acompaniată de o serie de arpegii ascendente. Nuanța *fff* indicată de compozitor împreună cu tema care răsună în toată forța transmite un sentiment de exaltare (Img. 130).

[258] http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/a/ac/IMSLP04117-WidorSymphonie9GothiqueOp70.pdf



Img. 130: *Charles-Marie Widor,* Symphonie gothique op. 70, *Partea IV, măs.: 255-262*[259]
Punctul culminant al ultimei părți cu tema Puer natus est nobis *dublată la linia basului*

După această secțiune furtunoasă, muzica revine la o stare de liniște, a doua temă fiind prezentată o ultimă oară la sopran (Măs. 278). Lucrarea se încheie cu o codă de tip coral (Măs. 297), lăsând ascultătorul într-o stare contemplativă.
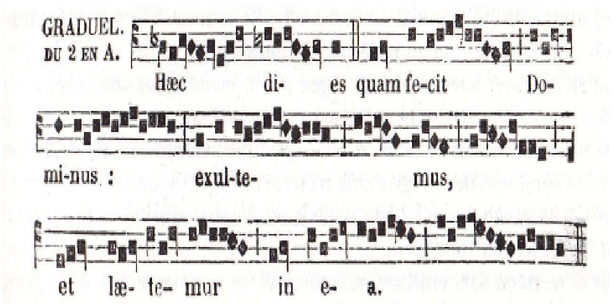
Symphonie Romane op. 73, Re major (1900)

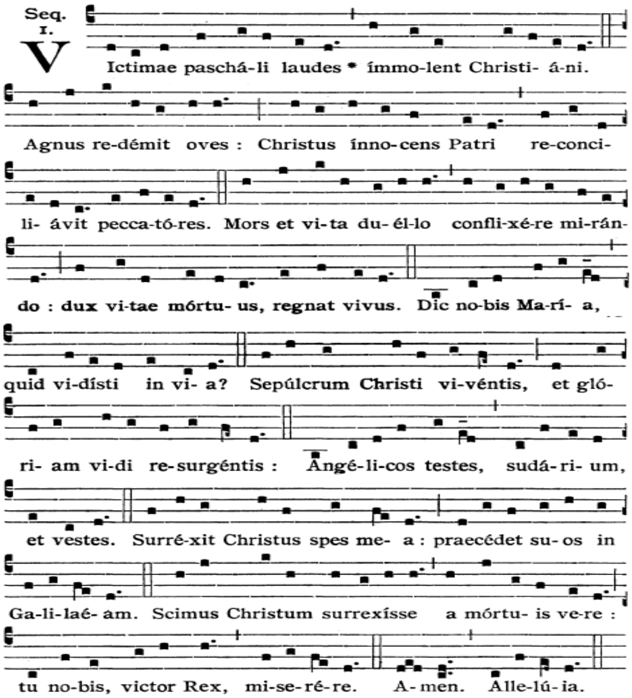
Ultima simfonie a lui Widor a fost dedicată Catedralei Saint-Sernin din Toulouse, cea mai mare bazilică construită în stil romanic din Europa. În timp ce în cazul Simfoniei Gotice doar ultimele două părți au la bază teme de inspirație gregoriană, Simfonia Romană a luat naștere în întregime sub semnul cântului gregorian. Faimosul muzicolog, organist, teolog și medic Albert Schweitzer (1875-1965), prieten bun al lui Widor, relata astfel despre ultima simfonie a compozitorului: *„Când într-o duminică dimineață de mai, înfruntându-se cu câteva probleme tehnice, Widor a cântat pentru prima oară Simfonia Romană la Saint-Sulpice, am simțit că arta organistică franceză a pătruns în sfera artei sacre, trecând prin moartea și învierea prin care orice artă*

[259] http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/a/ac/IMSLP04117-WidorSymphonie9GothiqueOp70.pdf

organistică trebuie să treacă pentru a creea un lucru statornic."[260] Lucrarea poartă dedicația *Ad memoriam Sancti Saturnini Tolosensis* - În memoria Sfântului Saturnin din Touluose, primul episcop al Toulousului din secolul al treilea, căruia i-a fost dedicată monumentala catedrală.

La baza simfoniei stau două teme gregoriene: *Haec Dies quam fecit Dominus* (*Aceasta e ziua dată de Domnul*) și gradualul de Paști *Victimae paschali laudes* (*Laude victimei pascale*) (Img. 131).





Img. 131: *Coralele gregoriene* Haec dies [261]*și* Victimae paschali laudes[262]
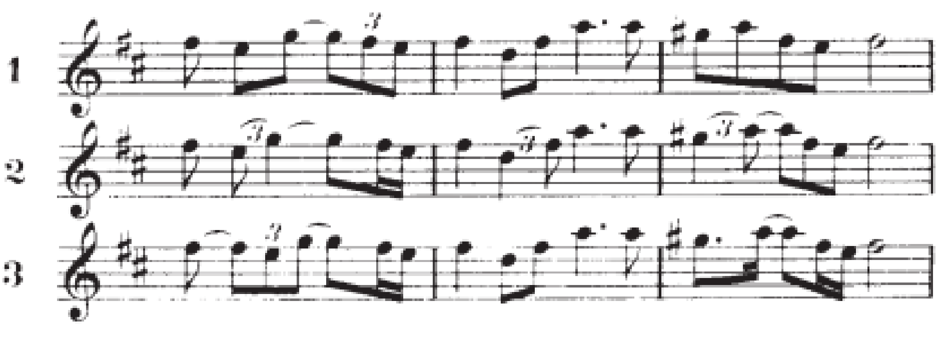
---

[260] Schweitzer, Albert, *Deutsche und Französische Orgelbaukunst und Orgelkunst*, pp. 45-46.

[261] *Offices complets notés conformes au missel et au bréviare romains à l'usage du Diocèse de Paris*, Paris, Poussielgue, 1887, în: Busch, Hermann J., *Zur Französischen Orgelmusik des 19. Und 20. Jahrhunderts*, p.361

[262] http://chantblog.blogspot.ro/2009/04/haec-dies.html

Cu privire la nașterea acestei simfonii, în prefața partiturii Widor oferă următoarele explicații: *„Simfonia Gotică are ca temă cântul de Crăciun Puer Natus est, iar aceasta (Simfonia Romană) are ca temă gradualul de Paști Haec Dies. Ca și în cazul majorității coralelor la o voce potrivite pentru schola, concepute la patru sau cinci voci, coralul Puer natus est este o temă excelentă pentru o prelucrare polifonică datorită liniilor sale melodice bine definite și structurii sale clare. Tema Haec dies este în schimb complet diferită, o arabescă elegantă care împodobește un text alcătuit din puține cuvine – cu aproximativ zece note muzicale pe fiecare silabă – o vocaliză liberă asemenea cântecului de păsări, un fel de punct de orgă pentru o structură liber concepută. Pentru a atrage atenția ascultătorului asupra unei asemenea teme cursive există o singură modalitate: să o repeți fără întrerupere. Acesta este scopul primei părți al Simfoniei Romane, care sacrifică totul pentru temă, ici-colo riscând câteva dezvoltări timide, doar pentru a renunța repede la ele, agățându-se de ideea inițială. Libertatea ritmică a cântului gregorian se împacă foarte greu cu strictețea metronomică modernă. Există oare ceva mai greu decât transcrierea unui Gradual sau unui Alleluja în scriitura muzicală modernă? Astfel ajungem la indicații precum: Quasi recitativo, rubato, expressivo, a piacere etc. Poate ar fi indicat în acest caz să se ofere mai multe variante ale aceleiași teme pentru a accentua flexibilitatea și libertatea acesteia. De exemplu:*

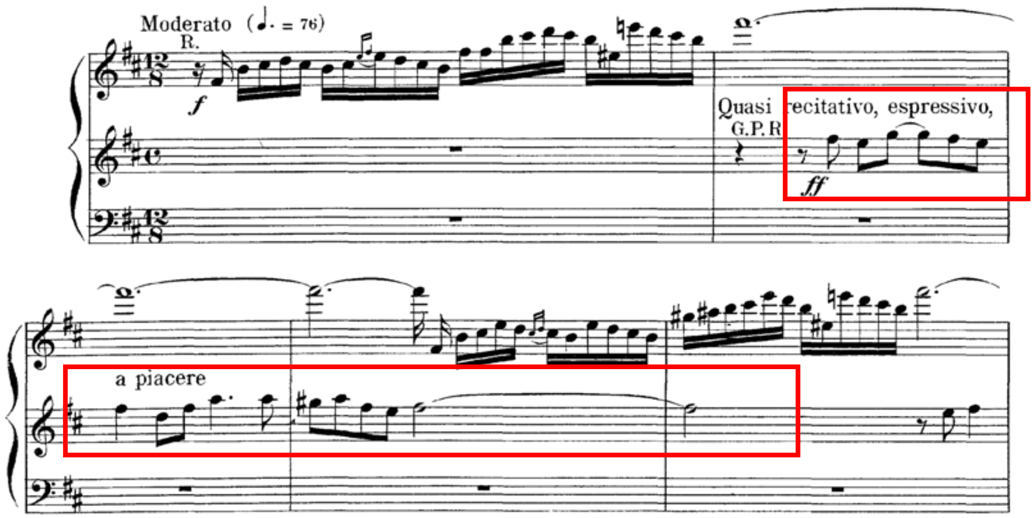


În acest caz este vorba doar de interpretarea unui text gregorian care este redat sub forma unei linii melodice Solo; iată cum putem să interpretăm tema acestei simfonii sub punctul de orgă pe Fa# aflat în registrul discant, iar mai apoi inversarea acesteia asupra Do# din linia basului. Nu este necesar să precizăm că în cazul în care această temă apare în țesătura discursului muzical, ea trebuie cântată strict măsurat, fără ezitare, cu calm și amplitudine. Atunci nu mai este liberă, ea devenind o parte constitutivă a textului muzical." [263]

I. Moderato (Re major)

Prima parte debutează cu o introducere cu caracter improvizatoric, în care tema *Haec dies* (T1) este precedată de un pasaj ascendent de două octave, asemenea unei melisme. După o primă intervenție a temei liber interpretabile sub punctul de orgă Fa#^{3}, apare din nou pasajul din linia sopranului, realizându-se astfel un dialog între cele două voci (Img. 132). Conform indicațiilor referitoare la agogică notate în partitură - *Quasi recitativo, espressivo, a piacere* – această secțiune trebuie interpretată liber. Registrația indicată de compozitor cu registre de fond de 2,4,8 picioare și mixturi creează o atmosferă festivă. Un lucru interesant este faptul că Widor notează la începutul părții măsura de 12/8 pentru sopran și bas, respectiv măsura de 4/4 pentru linia solistică a *cantus firmus*-ului, subliniind astfel caracterul improvizatoric al muzicii. Acesta este un procedeu baroc care poate întâlni și în compozițiile lui Johann Sebastian Bach sau în toccatele lui Girolamo Frescobaldi.
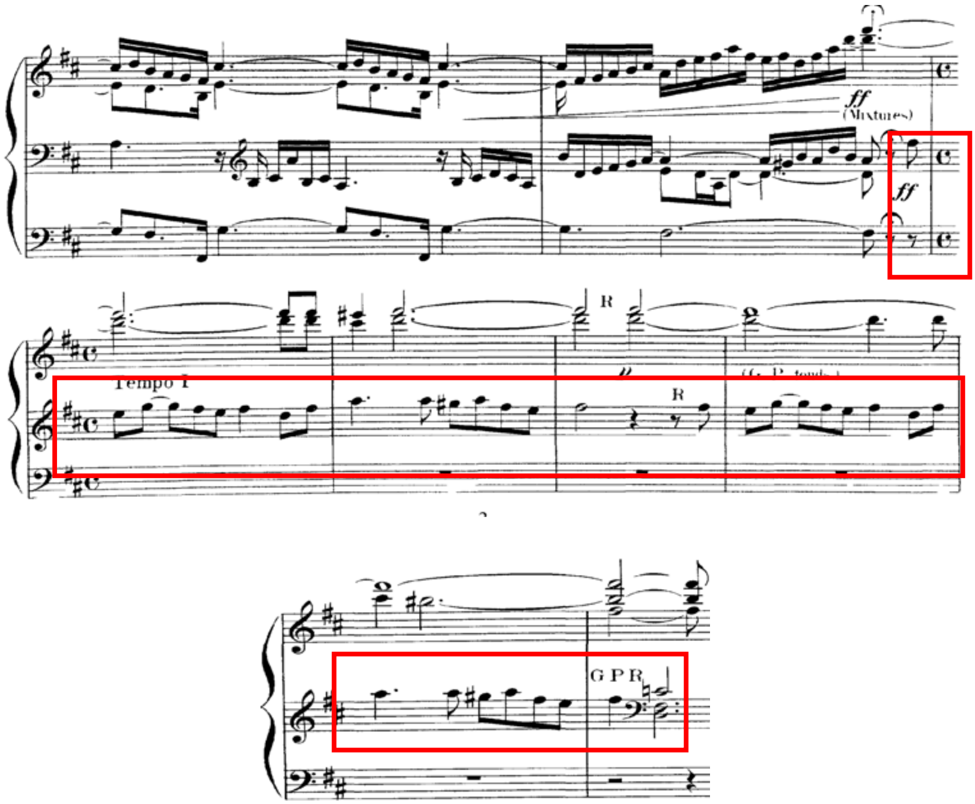
[263] Van Oosten, Ben, *Charles-Marie Widor, Vater der Orgelsymphonie*, pp. 572-573.



Img. 132: *Charles-Marie Widor*, Symphonie Romane op. 73, *Partea I, măs.: 1-5*[264]
Dialogul dintre pasajele din sopran și tema Haec dies (T1)

În încheierea acestei secțiuni prin intermediul unui *ritardando* dublat de un *decrescendo* se ajunge la o nouă intrare tematică (T1) în linia basului, de această dată cu valori augmentate, fiind acompaniată de o mișcare de șaisprezecimi concepută polifonic, derivate din melismele prezentate în secțiunea muzicală precedentă. În măsura 16 un *crescendo* amplu conduce la un prim punct culminant unde tema este prezentată de două ori succesiv în linia tenorului, a doua oară ea fiind prevăzută pe manualul *R.*, asemenea unui ecou (Img. 133).
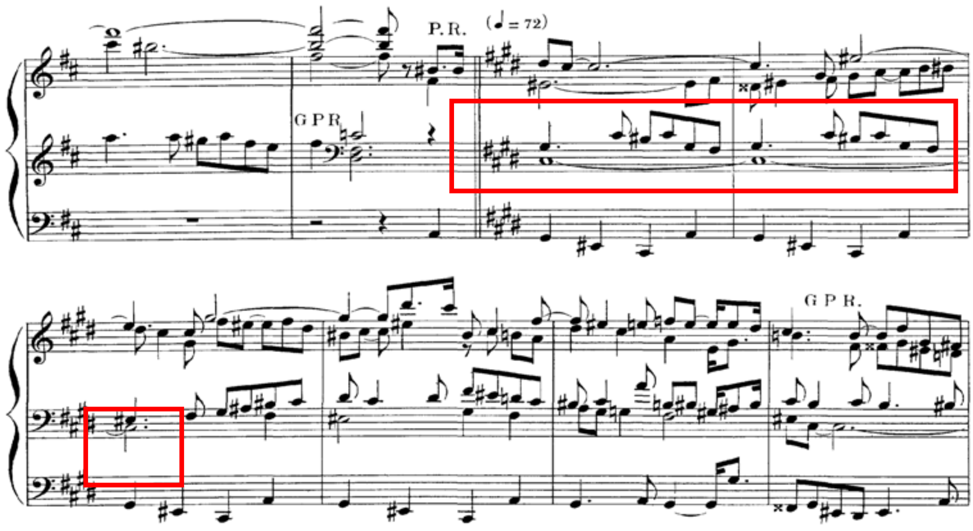
[264] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/7e/IMSLP04118-WidorSymphonie10RomaneOp73.pdf



Img. 133: *Charles-Marie Widor,* Symphonie Romane op. 73, *Partea I, măs.: 15-22*[265]
Intrare tematică la tenor

Urmează o secțiune în Do# major, cu un limbaj muzical cromatic și o a doua temă (T2) derivată din coralul gregorian, prezentată în linia tenorului (Img. 134).
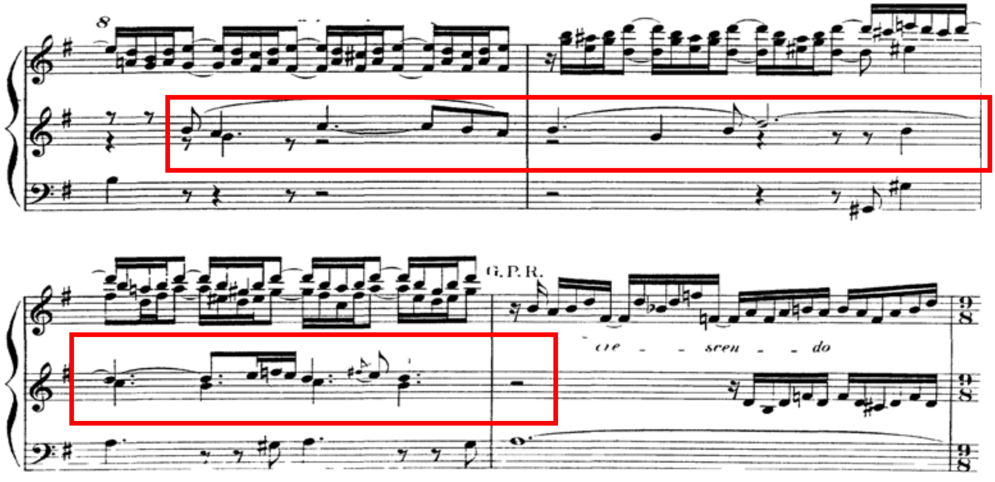
[265] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/7e/IMSLP04118-WidorSymphonie10RomaneOp73.pdf



Img. 134: *Charles-Marie Widor,* Symphonie Romane op. 73*, Partea I, măs.: 21-28*[266]
Tema a doua în linia tenorului (T2)
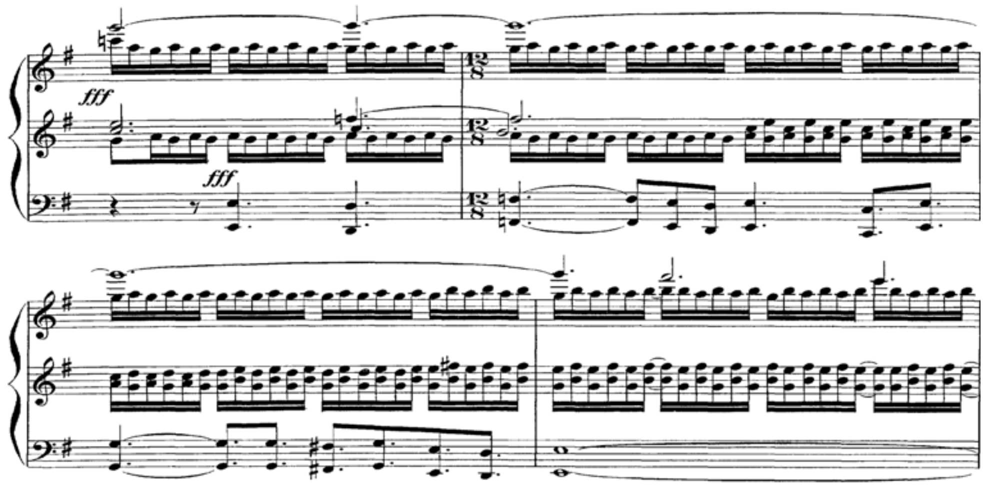
Tema *Haec dies* (T 1) apare din nou la sopran în măsura 30, de această dată deasupra unui punct de orgă pe Do# în linia basului. Prin intermediul unui *crescendo* se ajunge la o nouă secțiune unde regăsim reminiscențe din secțiunea improvizatorică introductivă, cum ar fi pasajele ascendente de șaisprezecimi care de această dată apar la tenor. În acest caz caracterul improvizatoric se pierde. În măsura 41 se ajunge la o nouă intervenție a T1 în linia tenorului, reprezentată cu o ritmică nouă, fiind acompaniată de un motiv de *carillon* (Img. 135).

266 http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/7e/IMSLP04118-WidorSymphonie10RomaneOp73.pdf



Img. 135: *Charles-Marie Widor,* Symphonie Romane op. 73*, Partea I, măs.: 41-44*[267]
Tema Haec dies *(T1) cu ritmică nouă*

Din acest moment urmează un *crescendo* amplu care duce spre punctul culminant al părții, unde T1 (*Do* major) apare la bas, augmentată și dublată la octavă, fiind acompaniată de motivul de *carillon*. Acest acompaniament motoric va domina partitura până la încheierea părții întâi (Img. 136).



Img. 136: *Charles-Marie Widor,* Symphonie Romane op. 73*, Partea I, măs.: 47-50*[268]
Punctul culminant cu T1 augmentată și dublată la bas
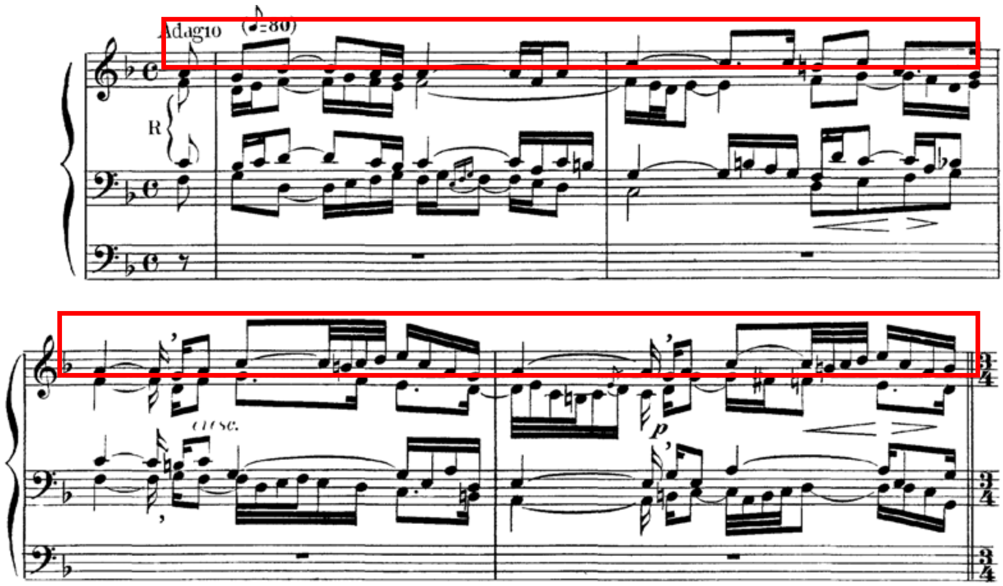
---

[267] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/7e/IMSLP04118-WidorSymphonie10Romane Op73.pdf

[268] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/7e/IMSLP04118-WidorSymphonie10Romane Op73.pdf

După acest moment muzica se detensionează prin intermediul unui lung *decrescendo* și al limbajului cromatic descendent. În măsura 64 apare din nou tema a doua (T2) mai întâi la tenor, iar mai apoi la sopran. Acestea sunt ultimele intervenții tematice care sunt urmate de o liniștire graduală a muzicii, partea finalizându-se cu repetarea obsesivă a motivului *carillon*.

II. Choral (Fa major)
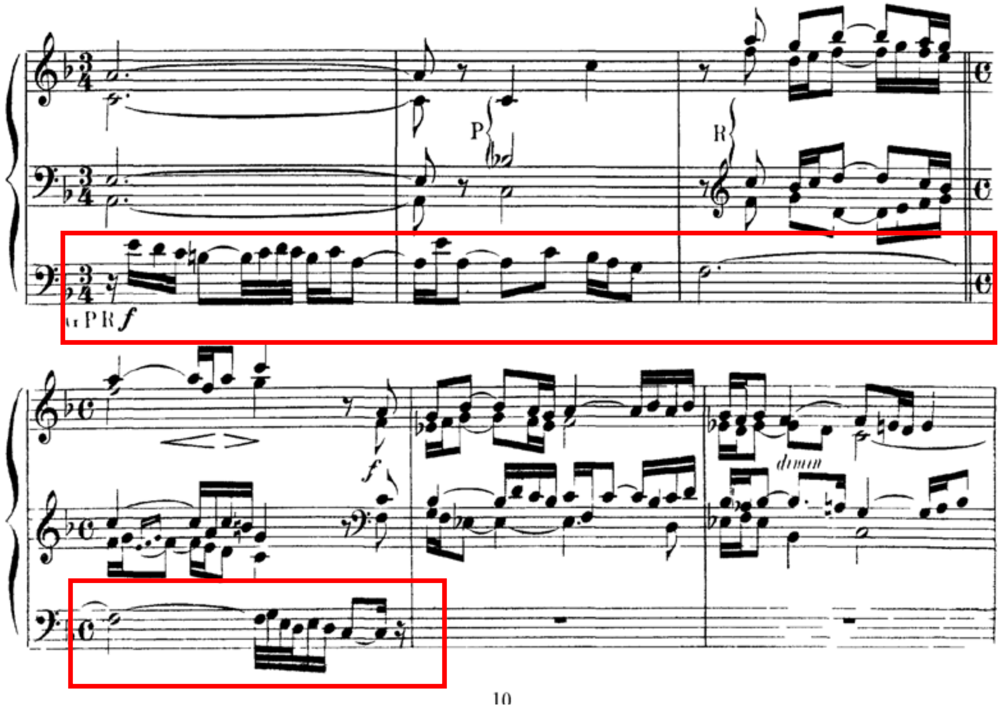
Prima secțiune a părții a doua începe cu o prelucrare modală, de tip coral, a temei *Haec dies* (T1), aflată la sopran. Caracterul religios al muzicii este susținut de registrația indicată de compozitor cu registre de *Flaut* și *Fond 8*, care produc o sonoritate suavă. Tema gregoriană (T1) prezentată din nou cu o ritmică diferită este încă o dovadă a creativității lui Widor (Img. 137).



***Img. 137:** Charles-Marie Widor,* Symphonie Romane op. 73, *Partea II, măs.: 1-4*[269]
Începutul părții cu tema Haec dies (T1) la sopran

[269] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/7e/IMSLP04118-WidorSymphonie10Romane Op73.pdf
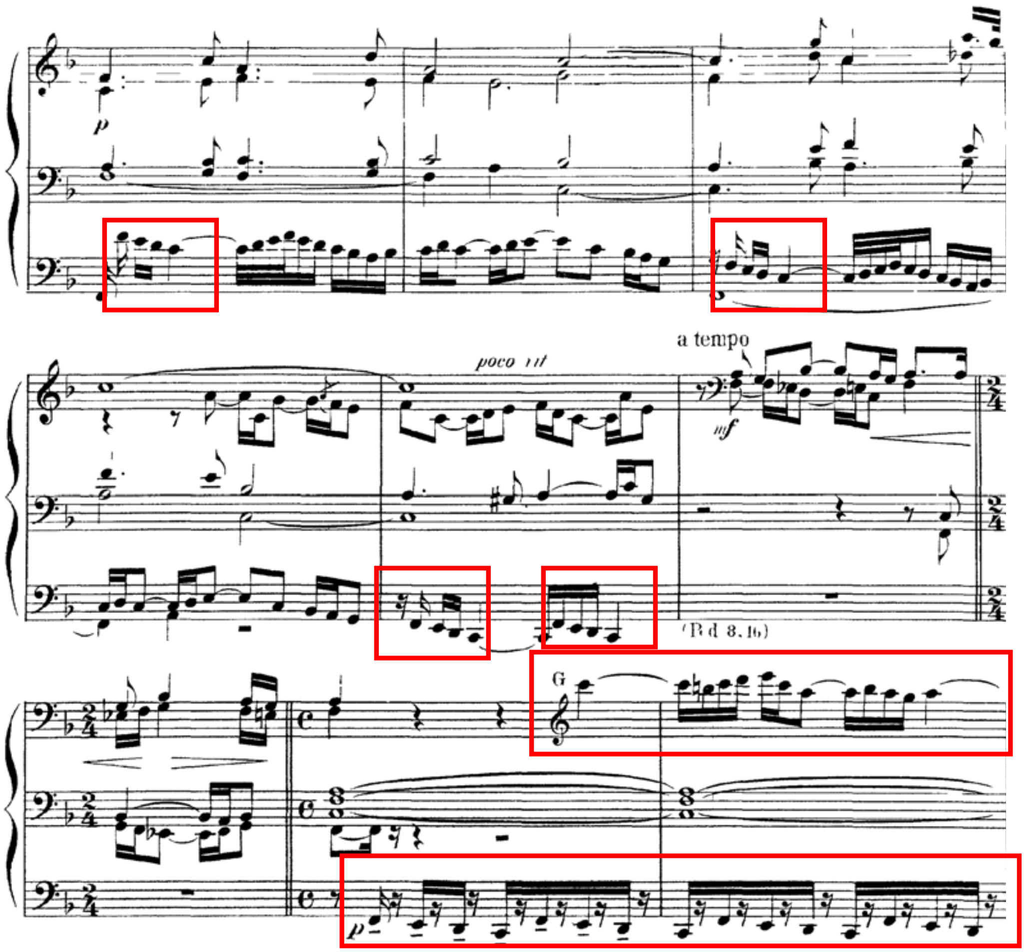
O a doua secțiune debutează în măsura 5, unde în linia tenorului este prezentată o nouă temă, asemenea unui recitativ acompaniat, care va apărea transformat de mai multe ori pe parcursul părții (Img. 138).



Img. 138: *Charles-Marie Widor,* Symphonie Romane op. 73, *Partea II, măs.: 5-10*[270]
Tema a doua prezentată în linia tenorului (T2)

În cea de-a treia secțiune, compozitorul introduce o a treia temă (T3) la sopran – cel de-al doilea vers al cântului gregorian - *Quam fecit Dominus* - care este acompaniată de un motiv ostinat de șaisprezecimi descendente derivat din primele patru note ale temei a doua (Img. 139). Materialele muzicale utilizate pentru acompanierea temei a treia (T3) prezintă reminiscențe ale celei de-a doua teme.

[270] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/7e/IMSLP04118-WidorSymphonie10Romane Op73.pdf



Img. 139: *Charles-Marie Widor,* Symphonie Romane op. 73, *Partea II, măs.: 11-19*[271]
Tema a doua (T2) - Quam fecit Dominus - *cu acompaniamentul derivat din tema a doua*

Următoarea secțiune marcată *Più vivo* reprezintă o punte cu caracter improvizatoric în care sunt prezentate materiale muzicale derivate din cele expuse în prealabil. După un pasaj ascendent de șaisprezecimi în *Fa#* major are loc revenirea la tonalitatea inițială *Fa* major. În măsura 42 are
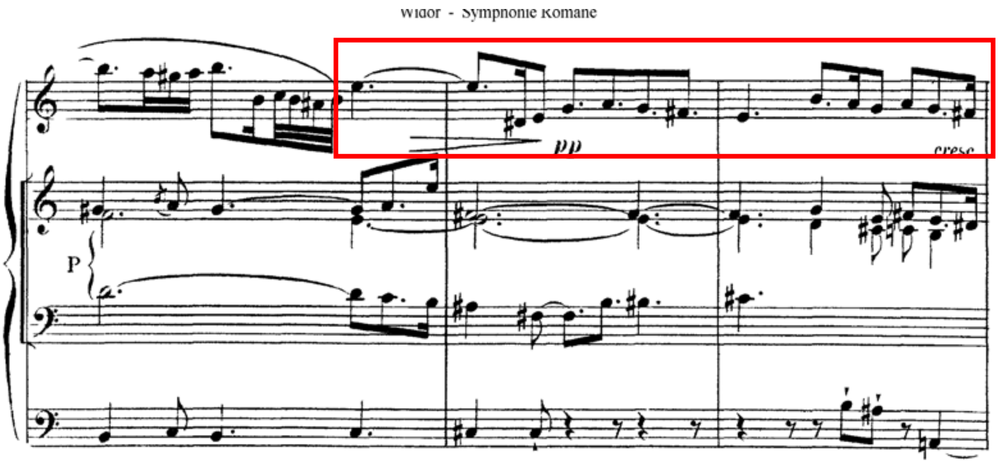
[271] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/7e/IMSLP04118-WidorSymphonie10RomaneOp73.pdf
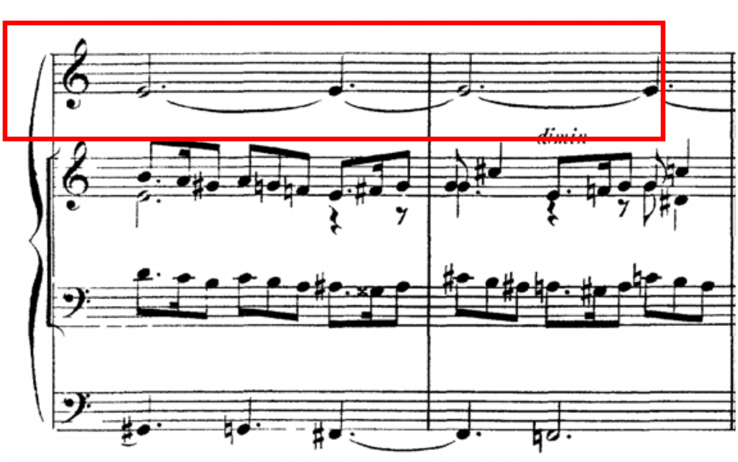
loc o nouă intervenție a temei principale (T1) cu valori augmentate, fiind acompaniată de un nou motiv ostinat de treizecișidoimi la tenor, și de motivul de patru note derivat din tema a doua (T2). Muzica se complică semnificativ, compozitorul adăugând o a doua voce la pedalier, efectuându-se astfel un dialog între sopran și tenor, în timp ce la vocile intermediare apare același motiv ostinat de treizecișidoimi (Img. 49), care treptat se transformă într-un motiv de *carillon*, asemănător celui utilizat de compozitor în prima parte a simfoniei.

După încă o intervenție a temei principale (T1) la sopran are loc o oprire a discursului muzical pe un acord de *Sib* major, urmată de o nouă reprezentație a temei principale (T1) în *Re* major pe manualul *R.*, iar mai apoi o intervenție a temei a doua (T2) la tenor, de această dată sub forma inițială. O ultimă apariție a temei principale (T1) are loc începând din măsura 60, cu acompaniamentul ostinat de patru sunete provenit din capul temei a doua. Partea se încheie cu o codă liniștită care prezintă reminiscențe ale temei întâi în linia sopranului.

III. Cantilene (la minor)

Concepută în formă de *lied* cu o frumoasă linie solistică la vocea sopranului, a treia parte a simfoniei debutează cu o secțiune introductivă în care se regăsesc elemente din tema *Haec dies*. În măsura 11 are loc o primă apariție a temei *Victimae paschali laudes*, în *mi* minor la sopran. Nefiind prea evidentă, această intrare tematică este greu de perceput de ascultător, ea fiind în mod ingenios ascunsă în contextul muzical (Img. 140).
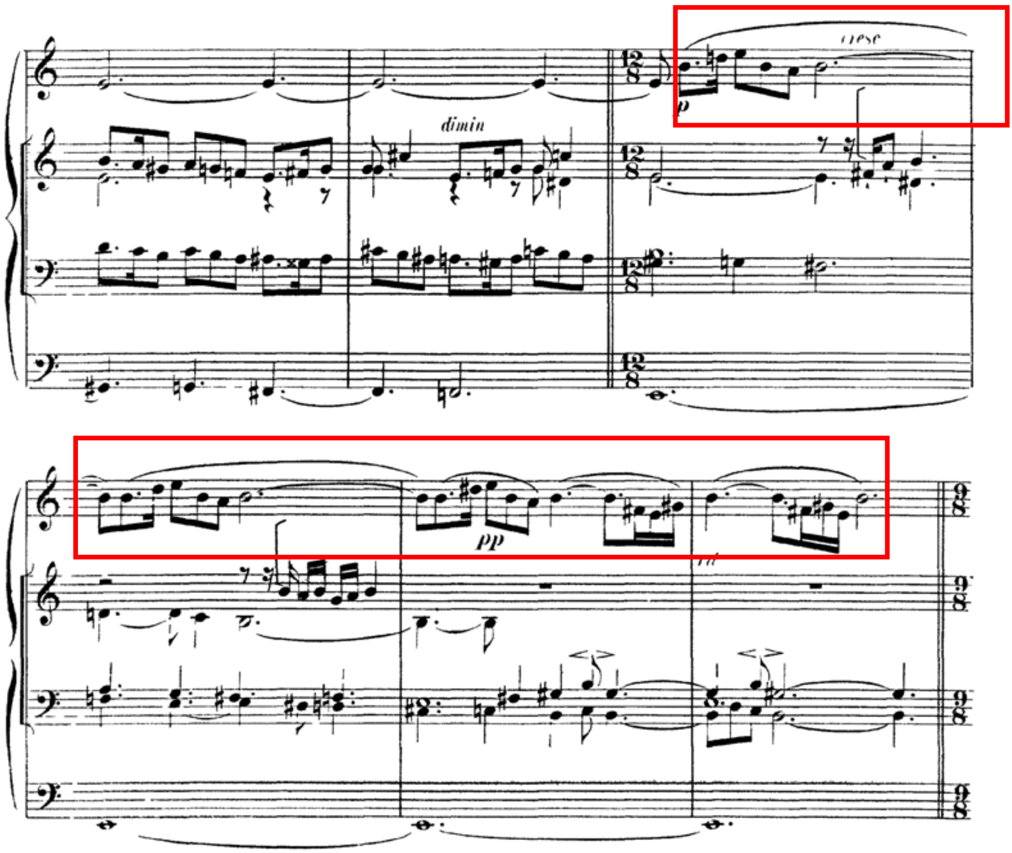




Img. 140: *Charles-Marie Widor*, Symphonie Romane op. 73, *Partea III, măs.: 10-14*[272]
Tema Victimae paschali laudes

În măsura 15 apare tema a doua, care este de fapt cel de-al doilea vers al cântului *Victimae paschali*: *Agnus redemit oves* (Img. 141). Această temă este mai apoi prelucrată într-un scurt episod de tip coral (Măs. 19-24).
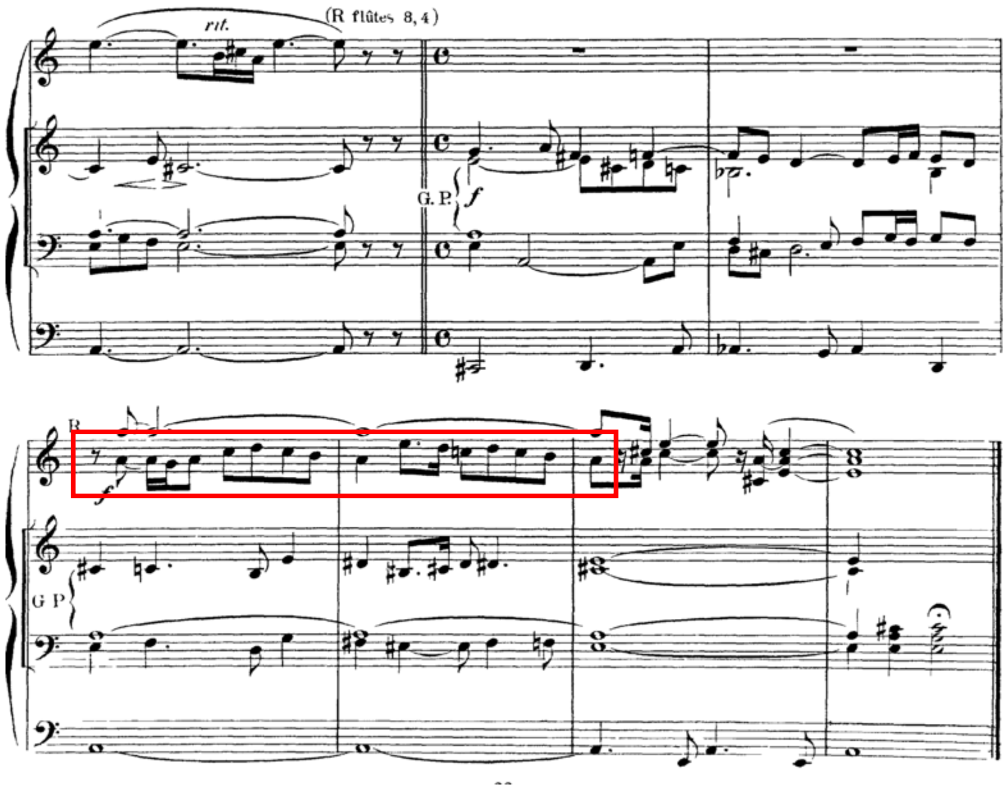
[272] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/7e/IMSLP04118-WidorSymphonie10RomaneOp73.pdf



Img. 141: *Charles-Marie Widor*, Symphonie Romane op. 73, *Partea III, măs.: 13-18*[273]
Tema a doua – Agnus redemit oves

După acest moment începe repriza care readuce cele două teme, ușor modificate. Partea se finalizează cu o codă în care răsună o ultimă oară tema *Victimae paschali laudes*, cu o ritmică diferită (Img. 142).
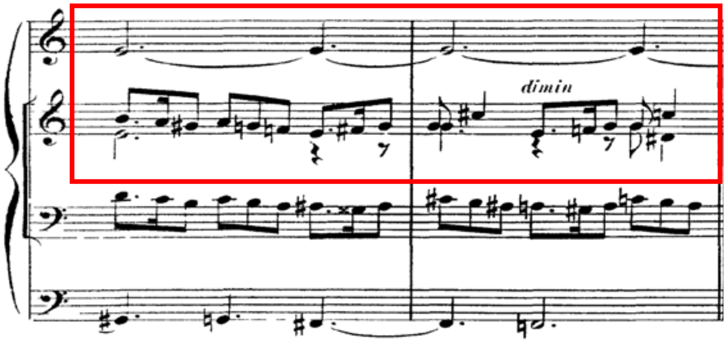
[273] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/7e/IMSLP04118-WidorSymphonie10RomaneOp73.pdf



Img. 142: *Charles-Marie Widor,* Symphonie Romane op. 73, *Partea III, măs.: 42-48*[274]
Coda și tema Victimae paschali *cu ritmică modificată*

Compozitorul a notat această parte pe patru portative pentru a separa vocea solistică de acompaniament. Mâna stângă are sarcina dificilă de a cânta cele trei voci intermediare, situație în care este foarte greu să se mențină un *legato* perfect. În unele situații se poate ajunge să se cânte pe două manuale cu aceeași mână, cum ar fi în cazul măsurii 13, unde mâna dreaptă trebuie să țină nota *Mi*[1] pe manualul *R.* și în același timp să cânte linia melodică din acompaniament pe manualul *P.* (Img. 143).

[274] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/7e/IMSLP04118-WidorSymphonie10 RomaneOp73.pdf
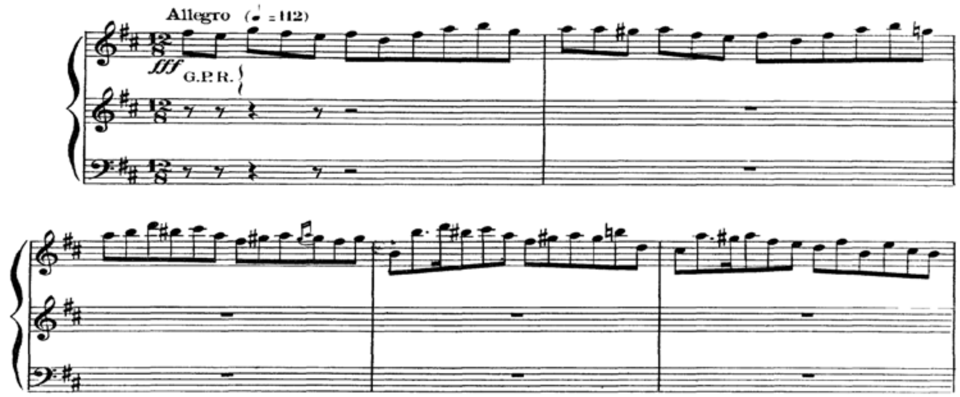


Img. 143: *Charles-Marie Widor,* Symphonie Romane op. 73, *Partea III, măs.: 13-14*[275]
Mâna dreaptă pe două manuale diferite

Tempoul și combinația de registre indicate de compozitor (registre de *Fond de 8* pentru acompaniament și *Clarinet* pentru linia solitică) creează o sonoritate intimă care contribuie la realizarea caracterului liric al muzicii.

IV. Final (Re major)

Ultima parte a simfoniei este o toccată, care începe cu enunțarea temei *Haec dies* (T1) în *fff*, de această dată concepută în valori egale de optimi (Img. 144).
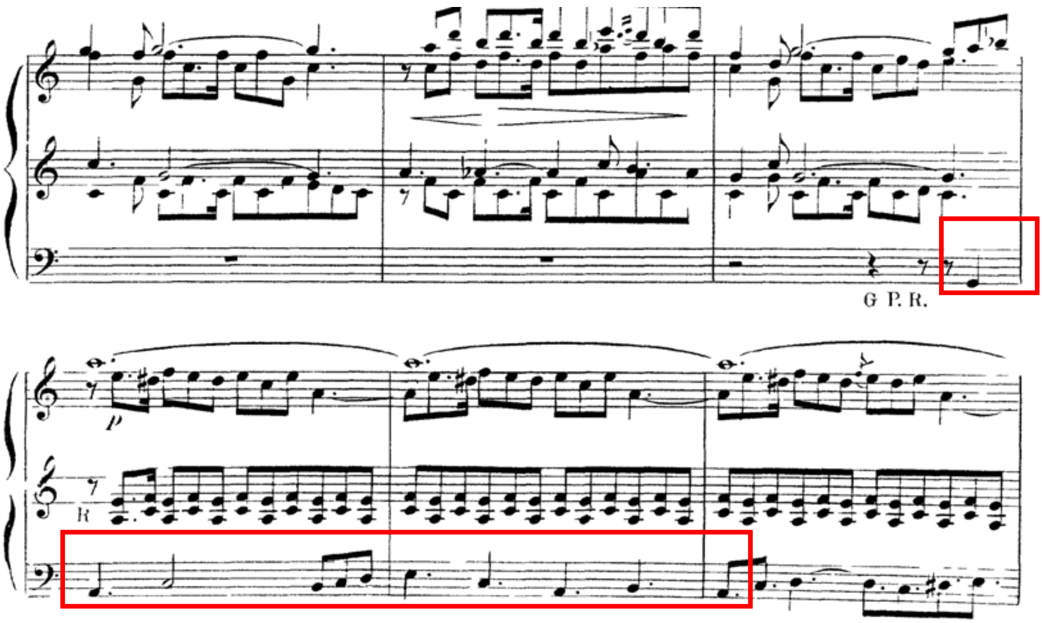


Img. 144: *Charles-Marie Widor,* Symphonie Romane op. 73, *Partea IV, măs.: 1-5*[276]
Tema Haec dies *în debutul ultimei părți*

275 http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/7e/IMSLP04118-WidorSymphonie10RomaneOp73.pdf

276 http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/7e/IMSLP04118-WidorSymphonie10RomaneOp73.pdf
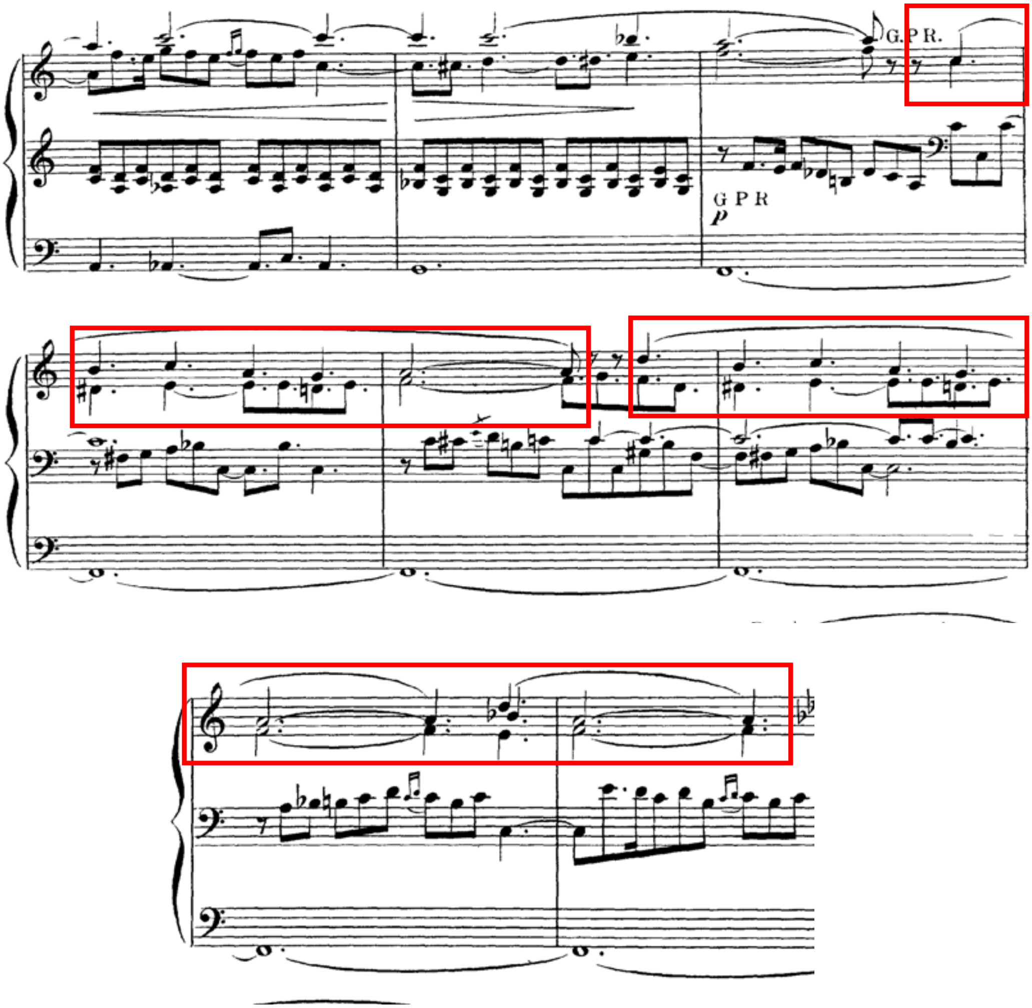
În prima secțiune a lucrării tema *Haec dies* (T1) apare de mai multe ori, acompaniată de materiale muzicale cu ritmuri contrastante, producând o furtună sonoră care uneori se intensifică, alteori se calmează. După trei enunțuri ale T1, un episod de tranziție pregătește intrarea temei a doua (T2) la bas, în la minor (Img. 145).



Img. 145: *Charles-Marie Widor,* Symphonie Romane op. 73, *Partea IV, măs.: 30-35*[277]
Intrarea temei a doua Quam fecit dominus

La sfârșitul măsurii 38 apare temei a treia (T3), în *Fa* major, care a constituit cea de-a doua temă în partea întâi a simfoniei (Img. 146).

[277] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/7e/IMSLP04118-WidorSymphonie10Romane Op73.pdf
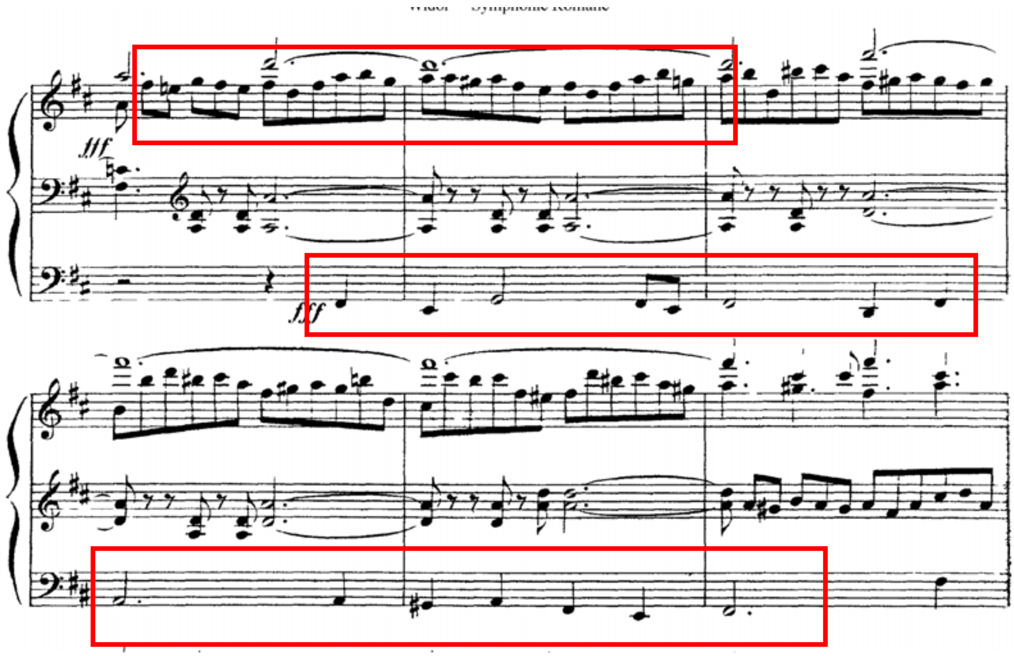


***Img. 146:** Charles-Marie Widor,* Symphonie Romane op. 73*, Partea IV, măs.: 36-43*[278]
Intrarea temei a treia (T3)

După o scurtă tranziție concepută în *crescendo* care prezintă motive din T1 are loc trecerea la un episod de tip uvertură în nuanța *fff* (Măs. 49), iar mai apoi prin intermediul unui pasaj descendent se ajunge la o nouă secțiune în *Andante* (Măs. 59). Această secțiune constituie o pregătire a

[278] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/7e/IMSLP04118-WidorSymphonie10RomaneOp73.pdf

unei noi intrări ale T1 în măsura 64, în *Reb* major. Urmează o nouă precipitare realizată prin repetarea capului temei, ajungându-se la un nou punct culminant (Măs. 72) unde tema *Haec dies* apare în forma sa originală la bas fiind acompaniată de T1 care apare sub forma de optimi egale la alt (Img. 147). În timp ce vocile superioare sunt concepute în măsura de 12/8, tema expusă la bas trebuie gândită în 4/4.
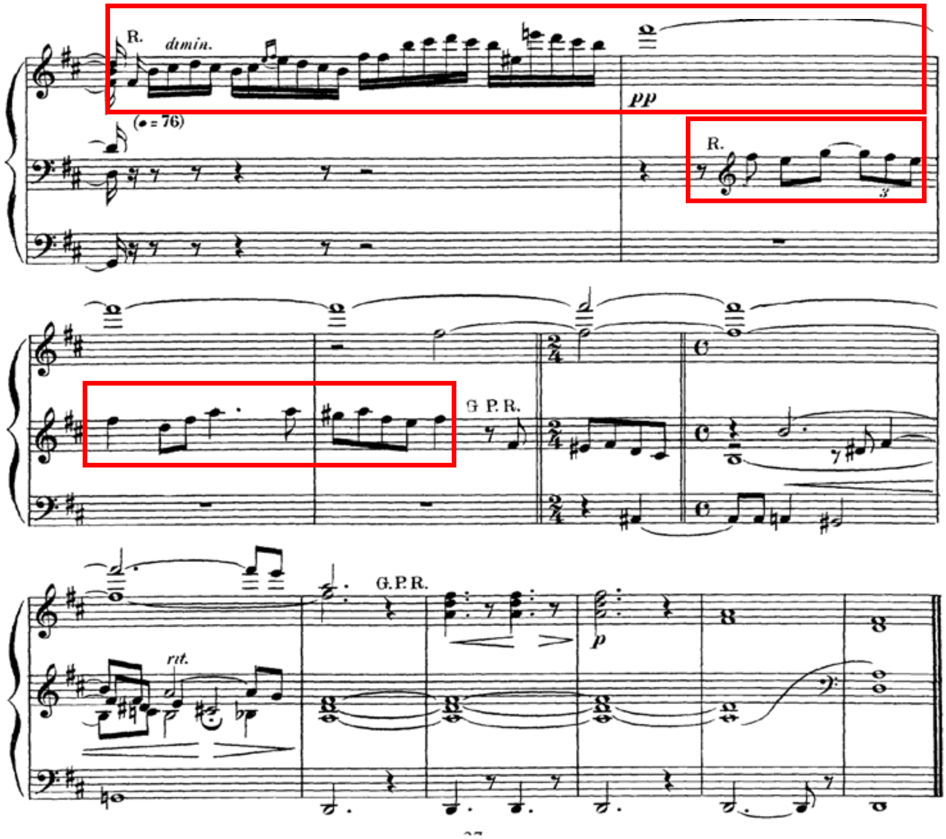


Img. 147: *Charles-Marie Widor,* Symphonie Romane op. 73, *Partea IV, măs.: 72-77*[279]
Tema T1 și tema originală Haec dies

În continuare capul temei este repetat de mai multe ori, fiind trecut prin toate vocile, mai apoi urmând o scurtă tranziție în *Andante* (Măs. 96). În măsura 98 apare un nou motiv ostinat de șaisprezecimi peste care va fi introdusă tema *Haec dies* la sopran. Un amplu *crescendo* efectuat sub un punct de orgă pe dominantă conduce muzica spre ultimul punct culminant al părții (Măs. 112) unde tema apare mai întâi la vocea

[279] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/7e/IMSLP04118-WidorSymphonie10Romane Op73.pdf

inferioară a mâinii stângi (Măs. 112), iar mai apoi la alt (Măs. 117). În măsura 122 începe o nouă secțiune în care tema este prelucrată acordic, mai apoi urmând o lungă secvență de detensionare deasupra unui punct de orgă pe tonică.

În final compozitorul readuce materialele muzicale prezentate în secțiunea introductivă a primei părți (Img. 148) și încheie simfonia în aceeași atmosferă calmă ca și în cazul *Simfoniei Gotice*.



Img. 148: *Charles-Marie Widor,* Symphonie Romane op. 73, *Partea IV, măs.: 144-155*[280]
Readucerea materialelor muzicale de la începutul primei părți

[280] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/7e/IMSLP04118-WidorSymphonie10RomaneOp73.pdf

Simfonia Romană este poate cel mai elocvent exemplu al creativității lui Widor, care a reușit să creeze o lucrare ciclică folosind mai multe teme pe care le-a transformat și le-a adaptat în funcție de contextul muzical. Din punct de vedere al limbajului, lucrarea prezintă atât secțiuni modale care contribuie la accentuarea caracterului arhaic, cât și secțiuni cu un limbaj cromatic care uneori depășește limitele tonalului. În ceea ce privește forma, Widor nu a fost adeptul unor forme clasice, preferând să creeze structuri noi cu forma liberă. Din punct de vedere tehnic atât *Simfonia Gotică* cât și cea *Romană* necesită un grad avansat de tehnicitate din partea organistului, ele prezentând multe secțiuni dificile care trebuie interpretate într-un tempo rapid, secțiuni cu pedală dublă, sau cântate pe două claviaturi diferite cu aceeași mână. În ceea ce privește interpretarea, organistul trebuie să gândească mereu în structuri mari și să fie prudent în cazul episoadelor cu caracter improvizatoric pentru a evita interpretările exagerate.

LOUIS VIERNE (08.10.1870 POITIERS - 02.06.1937 PARIS)

Date biografice

Anii de studenție

Louis Vierne a făcut primii pași în lumea muzicii sub îndrumarea unchiului său Charles Colin[281]. Primul contact cu instrumentul căruia i-a dedicat ulterior cea mai mare parte a lucrărilor sale l-a avut la biserica Saint Maurice din Lille[282], experiență descrisă de compozitor astfel: „*Am*

[281] Charles Colin (02.06.1832 Cherbourg – 28.07.1881 Paris) a fost un oboist renumit din Paris. A câștigat *Premiul Romei* în anul 1857. A cântat în *Orchestra Vaudeville* şi în *Orchestra Prado*, şi a fost căpitanul muzical al *Gărzii Naţionale* în 1867. Din anul 1868 până în anul morții a fost profesor de oboi la Conservatorul parizian.

[282] Lille este localitatea unde Vierne a copilărit. Tatăl său Henri-Étienne Vierne (1828-1886) a avut aici un post de redactor șef la cotidianul *Mémorial de Lille*.

auzit o orgă pentru prima oară la biserica Saint-Maurice din Lille. Era ca o vrăjitorie. Varietatea timbrelor, sunetul susținut, efectele magice de piano și crescendo m-au umplut cu o senzație misterioasă de teroare și cu dorința de a cânta eu însumi la acest instrument miraculos."[283] Neputând fi educat prin metodele clasice din cauza glaucomului congenital care îi afecta vederea, de la vârsta de unsprezece ani a fost înscris la *Institutul Național Pentru Tineri cu Deficiențe de Vedere din Paris*, unde a urmat un program riguros de studiu al pianului, orgii, compoziției, improvizației, contrapunctului și armoniei. În autobiografia sa intitulată *Mes Souvenirs*, Vierne oferă o descriere detaliată a anilor petrecuți la institut, descriind amănunțit programa școlară, profesorii și viața socială a elevilor[284].

Anul 1886 a fost un an foarte important pentru Vierne, deoarece atunci a participat pentru prima oară la un examen jurizat de César Franck, compozitor pe care îl admira foarte mult. În autobiografia sa găsim o descriere a primei întâlniri dintre Vierne și Franck, întâlnire care a avut loc după examenul respectiv: „*Urma atunci să-l cunosc pe Franck! Inima îmi sălta în piept, îmi sunau urechile și eram palid. Am urcat scările care duceau la masa juriului unde am întâlnit un om înalt, puțin aplecat cu mustață și barbă căruntă, purtând un pardesiu negru, pantaloni gri și o cravată neagră. – Cât de palid ești băiete. Te speriu chiar așa de tare? – Da domnule Franck. – De ce? – Pentru că sunteți un geniu. – Un geniu? Cine ți-a spus așa ceva? – Unchiul meu Colin și toată lumea. V-am auzit cântând când aveam zece ani la Sainte-Clotilde și era să mor de fericire. - Dar de ce? – Pentru că a fost prea frumos și mi-am dorit să nu se termine nicicând. – Chiar așa de frumos? Dar de ce ai crezut că este frumos? – Pentru că muzica cânta, iar inima mea era agitată, m-am simțit ca și cum aș fi într-o altă lume. M-am simțit bine și rău în același timp. M-a făcut să mă gândesc la paradis unde se poate auzi o astfel de muzică. – În paradis este mai bine copilul meu. Aici doar ne pregătim, acolo însă vom*

283 Smith, Rollin, *Louis Vierne Organist of the Notre-Dame Cathedral*, pp. 7-8.
284 Ibid., pp. 13-19.

cunoaște cu adevărat. [...] Reprezentația ta a fost excelentă. Am auzit că te-ai descurcat foarte bine și la armonie. Anul viitor vei începe studiul orgii. Să lucrezi foarte serios, pentru că în momentul potrivit te voi lua la clasa mea."[285] După nouă ani de studiu la Institutul Național Pentru Tineri cu Deficiențe de Vedere, Vierne a fost acceptat la Conservatorul din Paris, unde avea să studieze doar o lună cu mentorul său Franck. Moartea acestuia pe 8 octombrie 1890 l-a afectat foarte tare pe Vierne, care își amintește de acel moment astfel: *„M-am simțit ca și cum aș fi fost lovit de un fulger – zdrobit, anihilat. Am adorat acel om care mi-a arătat atât de multă bunătate, care m-a susținut și m-a încurajat, mi-a inspirat o dragoste profundă față de muzică și mi-a dat speranță. Și acum a devenit brusc doar o umbră, doar o amintire! Am avut acel sentiment teribil de a-mi fi pierdut din nou tatăl."*[286]

După acest prim episod de viață guvernat de prezența și îndrumarea lui Franck, Vierne își găsește un nou model de viață în persoana lui Charles Marie-Widor[287], succesorul lui Franck la conducerea clasei de orgă. Deși la început era reticent față de noile metode de lucru impuse de Widor, Vierne va recunoaște ulterior eficiența și logica acestora. În autobiografia sa, compozitorul a dedicat un capitol întreg anilor de studiu cu Widor, descriind amănunțit metodele pe care și el avea să le folosească cu propriii studenți. Primul curs cu Widor și-a lăsat amprenta în memoria lui Vierne, care își amintește de acel moment astfel: *„ - Vom continua în ordine alfabetică. Domnule Burgat, cântați-mi ceva vă rog. Și săracul om, mai mult mort decât viu, a fost ținut pe banca de orgă pentru aproape o oră și jumătate. A cântat Allegro-ul din Concertul în Sol major de Antonio Vivaldi, transcris de Bach, o lucrare destul de ușoară - cel puțin așa se presupune -, dar care a devenit foarte dificilă când a fost supusă cerințelor profesorului. Widor i-a cerut să repete fiecare măsură de douăzeci de ori,*

---

[285] Smith, Rollin, *Louis Vierne Organist of the Notre-Dame Cathedral*, p. 22.

[286] Ibid., p. 49.

[287] Charles-Marie Widor (21.02.1844 Lyon – 12.03.1937 Paris) a fost studentul lui Jaques Nicolas Lemmens în Belgia. Organist la Catedrala Saint-Sulpice şi profesor de orgă, iar mai apoi de compoziţie la *Conservatorul parizian*.

explicând totul cu o logică incontestabilă, trecând la următoarea măsură doar după o redare perfectă a celor solicitate. Legatoul strict, articulația precisă a notelor repetate, legarea notelor comune, punctuația, respirațiile, frazarea, nuanțarea, toate au fost explicate și justificate cu o claritate extraordinară. Am fost cu toții uluiți și descurajați în același timp, descoperind ignoranța noastră legată de aceste detalii tehnice, bizuindu-ne de obicei doar pe noroc și pe urechile noastre. Pentru el norocul nu exista. Pentru a încheia primul curs, Widor s-a așezat la orgă și a cântat piesa pe care a criticat-o atât de dur anterior. Am fost copleșiți. „Cimpoiul" (orga) vechi al clasei noastre se transformase complet."[288] La clasă, Widor folosea metoda preluată de la profesorul său Jaques Nicolas Lemmens, perfecționată prin intermediul propriilor experiențe. Widor era un profesor și un organist cerebral, preocupat de structura lucrărilor și construcția logică a improvizațiilor. Acesta punea mare accent cunoașterea repertoriului universal pentru orgă, în special pe lucrările de Johann Sebastian Bach pe care le considera pietre de temelie în repertoriul fiecărui organist[289]. Din partea celor doi mentori ai săi, Vierne a primit o educație muzicală solidă și variată, cu care avea să-și înceapă cariera de compozitor, profesor și organist concertant.

În iunie 1891 Widor l-a invitat pe Vierne pentru prima oară pe balconul Catedralei Saint-Sulpice. În februarie 1892, după șase luni de familiarizare cu instrumentul gigant construit de Aristide Cavaillé-Coll, Vierne urma să devină asistentul lui Widor la consola orgii de la Saint-Sulpice[290]. La vârsta de 21 de ani, Vierne a primit primii studenți cărora urma să le predea acompaniament de cânt gregorian, începându-și astfel cariera didactică alături de mentorul său Widor. În 1894, după patru ani de studiu la *Conservator* și trei încercări de a obține premiul întâi, Vierne a obținut diploma cu cea mai înaltă distincție și a devenit oficial asistentul

---

[288] Smith, Rollin, *Louis Vierne Organist of the Notre-Dame Cathedral, Mes Souvenirs by Louis Vierne, Widor's Class*, pp. 59, 61.

[289] Ibid., p. 59.

[290] Ibid., pp. 85, 87.

lui Widor la clasa de orgă[291]. Cei doi au avut o relație colegială fructuoasă până când în urma morții directorului Ambroise Thomas[292] și implicit a restructurărilor la nivelul corpului profesoral, Widor a decis să ocupe postul de profesor la catedra de compoziție.

Un alt moment important în viața lui Vierne a fost numirea lui Alexandre Guilmant (1837-1911) la conducerea clasei de orgă. Acesta a preluat programa impusă de Widor și l-a păstrat pe Vierne ca asistent. În 1897, Guilmant a plecat pentru prima oară în turneu în Statele Unite ale Americii, lăsându-l pe Vierne să pregătească clasa de orgă pentru examenul din ianuarie[293]. Acesta s-a înțeles foarte bine cu studenții, iar examenul a decurs fără incidente, studenții fiind și ei mulțumiți de profesorul lor temporar. Din relatările lui Vierne putem să aflăm cât de mult îl admira pe Guilmant, considerându-l un muzician desăvârșit: *„Am profitat enorm din colaborarea cu Guilmant. Experiența sa vastă, bunul său simț, profunda sa cunoaștere a propriei profesii și înțelepciunea sa, erau călăuze pe care mă puteam baza cu cea mai mare încredere. Ne înțelegeam foarte bine, inspirați de încrederea reciprocă și de dorința de a ridica școala noastră la un nivel foarte înalt. Nu am cunoscut niciodată un om care să fie mai entuziast, dedicându-și viața chemării sale*."[294] De-a lungul anilor de colaborare, Guilmant și Vierne au reușit să formeze mulți tineri muzicieni, despre care vom relata într-un alt subcapitol.

Orga de la Catedrala Notre-Dame

În anul 1900 Vierne a fost numit în funcția de organist titular la Catedrala Notre-Dame din Paris. Fiind bolnav de cancer, predecesorul

[291] Smith, Rollin, *Louis Vierne Organist of the Notre-Dame Cathedral, Mes Souvenirs by Louis Vierne, Widor's Class*, pp. 107, 109.

[292] Ambroise Thomas (1811–1896) a fost compozitor de muzică de operă şi directorul *Conservatorului Național din Paris* din anul 1871.

[293] Smith, Rollin, *Louis Vierne Organist of the Notre-Dame Cathedral, Mes Souvenirs by Louis Vierne, Guilmant's Class*, p. 125.

[294] Ibid., p. 131.

său Eugène Michel Sergent[295] nu-și mai putea îndeplini îndatoririle de organist. Clerul catedralei ceruse sfatul lui Widor în ceea ce privește găsirea unui înlocuitor adecvat. Acesta l-a recomandat pe Vierne, care a fost numit suplinitor temporar al lui Sergent. În luna aprilie, după moarte lui Sergent, a avut loc concursul pentru ocuparea postului de organist titular. Vierne a participat la acest concurs și a reușit să se impună în fața altor 98 de tineri organiști, profesioniști și amatori deopotrivă[296]. Următorii 37 de ani din viața lui Vierne s-au desfășurat aproape în totalitate în jurul unui singur obiectiv: restaurarea și redarea faimei instrumentului cu care avea să formeze o legătură extrem de strânsă. De-a lungul anilor, Vierne a avut ocazia să primească pe balconul orgii de la Notre-Dame personalități importante ale lumii muzicale precum: Alexandre Glazunov (1865-1936), Nikolai Rimsky-Korsakov (1844-1908), Arthur Nikisch (1855-1922), Lynnwood Farnam (1885-1930), Engelbert Humperdinck (1854-1921), Enrique Granados (1867-1916), Siegfried Wagner (1869-1930) etc.[297]

În anul 1897, Vierne a cunoscut-o pe viitoarea lui soție Arlette Taskin, la înmormântarea tatălui acesteia. Arlette Taskin provenea dintr-o familie bine situată, tatăl ei Alexandre Taskin a fost la rându-i muzician activând ca cântăreț la *Opera Comică din Paris*. Nunta civilă a celor doi a avut loc pe 20 aprilie 1899, iar ceremonia religioasă cu o săptămână mai târziu la Saint-Sulpice. Cei doi au avut trei copii, André, Colette și Jaques. În anul 1909, în urma unei infidelități ale soției cu Charles Mutin[298], cei doi soți au divorțat, iar Vierne a primit custodia fiului cel mare, Jaques[299].

---

[295] Eugène Michel Sergent (1829–1900) a studiat cu Jean-Baptiste Guilmant şi cu Alexandre Pierre François Boëly. A fost organist titular la Catedrala Notre-Dame din Paris.

[296] Smith, Rollin, *Louis Vierne Organist of the Notre-Dame Cathedral, Mes Souvenirs by Louis Vierne, Notre-Dame de Paris*, pp. 219-227.

[297] Smith, Rollin, *Louis Vierne Organist of the Notre-Dame Cathedral*, pp. 233, 235.

[298] Charles Mutin (1868–1931) a fost un renumit constructor de orgi care a lucrat mai mulţi ani alături de Aristide Cavaillé-Coll. În anul 1887 şi-a înfiinţat propria firmă în Falaise, care în anul 1898 a fuzionat cu firma Cavaillé-Coll. Orgile sale nou construite se încadrează în categoria orgilor neo-clasice.

[299] Smith, Rollin, *Louis Vierne Organist of the Notre-Dame Cathedral*, pp. 300-303.

Conform relatărilor compozitorului în anul 1906 a început șirul evenimentelor negative ce aveau să lase urme dureroase în sufletul său. În luna mai acesta a suferit un accident în urma căruia și-a fracturat piciorul, întâmplare ce l-a ținut departe de instrument timp de jumătate de an. Procedurile medicale dureroase și lunga perioadă de recuperare l-au lăsat pe Vierne într-o stare de depresie. Din luna octombrie acesta și-a reluat activitatea de organist, însă abia în luna decembrie a putut să cânte din nou cu ușurință la pedalier[300]. După această primă lovitură a destinului, Vierne a fost din nou doborât de febra tifoidă din care s-a refăcut relativ repede[301]. După moartea lui Guilmant, Vierne a încercat să ocupe postul de profesor la *Conservatorul Național din Paris*. Postul în cauză i-a fost însă acordat lui Eugène Gigout[302], fapt care l-a dezamăgit pe Vierne, acesta fiind convins că el va fi cel ales, cu atât mai mult cu cât avea și sprijinul lui Widor. Acest sprijin s-a dovedit însă a fi nesemnificativ în fața suportului de care se bucura Gigout în persoana lui Gabriel Fauré (1845–1924), directorul Conservatorului[303]. Între anii 1916 și 1920 din pricina unor problemele cauzate de glaucom, Vierne a fost nevoit să efectueze un tratament de patru ani într-o clinică din Elveția. Pe durata anilor de absență cel care îl înlocuia pe Vierne la Notre-Dame era Marcel Dupré[304], cu care ulterior s-a născut o intrigă pe marginea titlului de organist titular, distrugând complet relația dintre cei doi[305]. Activitatea

---

300 Ibid., pp. 253-259.

301 Ibid., p. 261.

302 Eugène Gigout (1844–1925) a studiat la *École Niedermayer* unde a şi predat diverse materii muzicale mai mulţi ani. A fost un organist cunoscut şi compozitor de muzică pentru orgă. Apogeul carierei sale de muzician îl constituie numirea sa la conducerea clasei de orgă a *Conservatorului Național din Paris*.

303 Smith, Rollin, *Louis Vierne Organist of the Notre-Dame Cathedral*, pp. 323-329.

304 Marcel Dupré (1886-1971) a studiat orga la Conservatorul Național din Paris cu Alexandre Guilmant şi Louis Vierne. A câștigat premiul întâi la pian, orgă, şi fugă, şi *Premiul Romei*, în 1914. A fost organist, compozitor, suplinitorul lui Louis Vierne la Catedrala Notre-Dame, şi succesorul lui Eugène Gigout la conducerea clasei de orgă a *Conservatorului din Paris*.

305 Smith, Rollin, *Louis Vierne Organist of the Notre-Dame Cathedral*, pp. 330-343.

redusă combinată cu tratamentele medicale costisitoare l-au lăsat pe compozitor în pragul sărăciei, acesta fiind nevoit să trăiască din ajutorul oferit de diverși nobili amatori de muzică. Pe lângă acestea și-a pierdut studenții, iar editurile muzicale nu-i mai acordau bani în avans pentru eventuale lucrări. În anul 1917 fiul său Jaques și fratele său René au fost uciși pe front, întâmplări ce l-au marcat pe Vierne pentru tot restul vieții[306].

În momentul întoarcerii la Paris, Vierne era într-o stare de sănătate psihică și fizică vulnerabilă. În timpul anilor de absență din viața publică acesta a fost dat uitării și era nevoie de un efort deosebit pentru a-l readuce în centrul atenției. În anul 1921 a cunoscut-o pe Madeleine Richepin, o amatoare de muzică provenind dintr-o familie de aristocrați. Avea cunoștințe muzicale destul de solide, cânta la pian, era o soprană bună și era foarte bogată. Împreună cu mama ei au reușit să-l ajute pe Vierne, găsindu-i o locuință unde acesta putea să-și reia activitățile didactice. Madeleine Richepin s-a căsătorit în anul 1931 cu un doctor numit Lucien Mallet, însă a rămas însoțitoarea și ajutorul de nădejde al lui Vierne până la moartea acestuia, fiind responsabilă și pentru publicarea lucrărilor sale[307].

În tot acest timp, orga de la Notre-Dame ajunsese într-o stare deplorabilă datorită neglijenței și a diferitelor intemperii. Pentru a obține fondurile necesare reparației instrumentului, Vierne a făcut apel la cler, însă acesta a refuzat sprijinul financiar considerând că suma solicitată este mult prea mare. În anul 1927, sătul de această situație neplăcută, Vierne s-a hotărât să efectueze un turneu în S.U.A. pentru a strânge fondurile necesare reparațiilor[308]. În autobiografia sa compozitorul descrie multitudinea de intrigi care s-au țesut în jurul reparației instrumentului cu privire la fonduri, constructorul care urma să execute

[306] Smith, Rollin, *Louis Vierne Organist of the Notre-Dame Cathedral*, p. 267.
[307] Ibid., p. 375.
[308] Ibid., pp. 269, 271.

lucrările, tipul consolei noi, alegerea registrelor, intonarea lor. Părea imposibil să se ajungă la un consens. Totuși, într-un final lucrările de restaurare au fost începute în septembrie 1931 de către firma Cavaillé-Coll, iar inaugurarea instrumentului a avut loc pe 10 iunie 1932 de către Vierne și Widor.

După o carieră concertistică remarcabilă și mulți ani de luptă purtată pentru instrumentul său iubit, Vierne a avut parte de o moarte demnă de un artist. În timpul unui concert de orgă pe care l-a susținut pe 2 iunie 1937 împreună cu studentul său Maurice Duruflé[309], acesta a suferit un atac de cord și a murit înainte să înceapă prima dintre cele trei improvizații planificate. Se presupune că inima lui era foarte slăbită din cauza consumului de tutun, calmante și nu în ultimul rând de tracul de scenă de care nu a putut scăpa niciodată în ciuda experienței de mai mulți ani. A fost înmormântat la *Cimitirul Montparnasse* din Paris la data de 5 iunie 1937.[310]

În încheierea acestui capitol, iată un scurt pasaj din autobiografia autorului, scris probabil cu foarte puțin timp înaintea morții, ce ne arată poate cel mai bine afecțiunea acestuia pentru propria meserie și instrumentul său preferat: *„Instrumentul splendid al cărui organist fericit am fost timp de 37 de ani a jucat un rol important în viața mea artistică și intelectuală. Cu ajutorul lui mi-am compus lucrările pentru orgă și am însușit stilul unui organist de catedrală, lucrând mereu pentru a mă adapta cât mai bine sonorității instrumentului și acusticii grandioasei bazilici [...] Toată încrederea și sinceritatea inimii mele de artist și de om credincios am dedicat-o misiunii înalte ce mi-a fost încredințat."*[311]

---

309 Maurice Duruflé (11.01.1902 Louviers – 16.06.1986 Paris) a fost studentul lui Charles Tournemire iar mai apoi al lui Vierne la clasa de orgă din *Conservatorul* parizian. Un organist renumit şi un compozitor original, Duruflé a fost considerat cel mai bun al generaţiei sale. A fost organist titular la Biserica Saint-Étienne-de-Mont şi profesor de armonie la *Conservator*.

310 Smith, Rollin, *Louis Vierne Organist of the Notre-Dame Cathedral,* pp. 419-427.

311 Ibid., p. 295.

Activitatea pedagogică

Formarea pedagogică al lui Vierne trebuie privită în strânsă legătură cu Widor și Guilmant, care au propagat aceeași tehnică virtuoză de a cânta la orgă, nemaiîntâlnită până atunci la organiștii francezi. Această tehnică cvasi pianistică își găsește rădăcinile în arta organistică a lui Lemmens. Vierne a adoptat aceleași metode pedagogice pe care și le-a însușit de-a lungul anilor de la Widor și Guilmant. Și-a început cariera pedagogică la vârsta de 21 de ani, fiind însărcinat de profesorul său Widor cu instruirea studenților care se pregăteau pentru admitere, și a celor aflați în primul an de studiu.

Modul de predare al lui Vierne era unic. Într-un articol scris despre Louis Vierne, Léonce de Saint-Martin relatează astfel: *„Modul de predare al lui Vierne era unul interesant, deloc plicticos, sec sau trivial; avea o abordare liberă și își susținea explicațiile cu exemple din pictură, arhitectură sau din retorică, sau – un lucru foarte rar întâlnit în rândul profesorilor – se așeza la orgă și exemplifica el însuși în cazul pasajelor dificile. Dorea o poziție impecabilă a corpului, a mâinilor și a picioarelor pentru a obține o execuție precisă și mai presus de toate inteligibilă. Solicita un studiu riguros, bazat pe reflexie, analiză și observație. Își concentra toate eforturile pe stil, agogică și nuanțare. Dorea ca organistul să interpreteze, nu doar să cânte mecanic, de aceea insista foarte mult pe frazare, articulație, accentuare, punctuație și nuanțare. […] Solicita precizie absolută în atacul și în părăsirea acordurilor și era extrem de sever în ceea ce privește exactitatea acordurilor în staccato. Ne atrăgea atenția asupra importanței spațiului în care urma să cântăm și a acusticii aferente. […] Ne recomanda ca în loc să fim mulțumiți cu noi înșine să mergem să-i ascultăm pe colegii noștri, și să acordăm mai multă atenție criticilor decât laudelor."* [312]

Sub conducerea lui Alexandre Guilmant, cel care a preluat clasa de orgă în 1896, Vierne a avut ocazia să formeze mulți organiști de renume, compozitori și nu numai. Dintre aceștia cei mai importanți fiind:

[312] Smith, Rollin, *Louis Vierne Organist of the Notre-Dame Cathedral,* p. 468.

Augustin Barié (1893-1915), Joseph Bonnet (1884-1944), René Vierne (1878-1916), Marcel Dupré, Nadia Boulanger (1887-1979), Georges Jacob (1877-1950), Alexandre Cellier (1883-1968), Joseph-Ermend Bonnal (1880-1944), Maurice Duruflé, André Fleury (1903-1995), Émile Bourdon (1884-1974) etc.

Pedagogul Vierne reprezenta continuitatea unei tradiții de 20 de ani, motiv pentru care Widor considera că acesta ar trebui să fie cel care-l va urma la conducerea clasei de orgă. Lucrurile însă s-au desfășurat altfel, iar Vierne a fost nevoit să părăsească *Conservatorul din Paris* în favoarea instituției *Schola Cantorum*, unde a fost invitat să predea de către Vincent d´Indy (1851-1931), în anul 1911[313].

În afara celor două instituții Vierne avea elevi cu care lucra în particular, cel mai cunoscut dintre ei fiind Léonce de Saint-Martin[314], care a fost numit succesorul lui la consola orgii de la Catedrala Notre-Dame. Dintr-o scrisoare către Cardinalul Verdier, arhiepiscopul Parisului putem să aflăm că Vierne era împotriva numirii lui Léonce de Saint-Martin pentru că din punctul lui de vedere acesta era un amator, iar în opinia lui orga de la Notre-Dame trebuia să fie mereu sub mâna unui organist profesionist diplomat la Conservatorul din Paris[315].

În ceea ce privește predarea instrumentului, Vierne a elaborat o metodă intitulată *Méthode d´orgue*. Lucrarea trebuia să fie alcătuită din patru capitole mari și anume: unul despre construcția instrumentului, urmat de un capitol despre tehnica cântatului la manual, mai apoi un altul despre tehnica cântatului la pedalier, iar în încheiere un capitol despre arta registrației. Din păcate Vierne a reușit să termine doar primele două dintre capitolele propuse. Cu ultimele două capitole nu se

---

[313] Ochse, Orpha, *Organists and Organ Playing in 19th Century France and Belgium*, p.222

[314] Léonce de Saint-Martin (1886–1954) a fost un avocat care a învățat să cânte la orgă luând ore particulare de la Adolphe Marty şi Louis Vierne. Datorită faptului că era prea în vârstă, acesta nu mai putea să studieze la *Conservatorul din Paris*. A fost însă un muzician foarte talentat care a reuşit să devină un organist cunoscut.

[315] Smith, Rollin, *Louis Vierne Organist of the Notre-Dame Cathedral*, pp. 428-433.

știe ce s-a întâmplat. Se presupune că metoda a fost scrisă în perioada celor patru ani de tratament în Elveția. Structura planificată a metodei ne duce cu gândul la metoda lui Lemmens care a fost și ea concepută asemănător. Este posibil că ultimul capitol, cel despre arta registrației, ar fi conținut exemple muzicale din repertoriul universal pentru orgă.

Detaliile oferite de compozitor în primul capitol despre construcția instrumentului, sunt foarte utile, iar limbajul folosit este unul accesibil tuturor. Din scrierile sale putem să aflăm că era un om foarte pragmatic, având o imagine clară despre cum trebuie să fie structurată orga, începând de la poziția consolei și până la dispoziția registrelor și a manualelor. Vierne dorea o manevrabilitate cât mai facilă, considerând că este foarte important ca organistul să fie capabil să utilizeze toate facilitățile tehnice ale instrumentului (registre, jaluzele, combinații etc.) de unul singur, astfel dobândind o libertate mult mai mare decât cu ajutorul unui registrant.

Al doilea capitol tratează tehnicile de cântare la manual, începând de la poziția corectă la instrument până la problematica legatoului, substituirii degetelor, glissandoului și articulației. Din studierea amănunțită a textelor explicative putem să ne dăm seama ce fel de profesor era Vierne. Fiecare tehnică este tratată cu cea mai mare seriozitate, autorul oferind explicații detaliate despre modul de execuție, despre poziția mâinii și despre modalitățile de exersare. În unele cazuri am putea spune că modul de studiu este puțin exagerat, cum ar fi de exemplu în cazul notelor articulate, unde Vierne solicită numărarea unor jumătăți, treimi sau chiar sferturi de valori. Organistul ar fi tentat să spună că aceste detalii pot fi controlate cu urechea, însă în cazul unui începător, urechea nu este încă formată pentru a detecta dacă o notă este prea lungă sau prea scurtă. El afirmă că este nevoie de mult timp și studiu riguros pentru ca urechea să devină suficient de rafinată. Este de asemenea necesară parcurgerea unui repertoriu muzical cât mai variat pentru a putea cânta autentic lucrările aparținând diferitelor perioade

stilistice. Vierne percepe orga asemenea unei orchestre, făcând de mai multe ori analogie între cele două, de exemplu atunci când vorbește despre precizia la atacul și la părăsirea notelor. Multe dintre tehnicile descrise de acesta seamănă foarte mult cu cele utilizate la pian. De exemplu legatoul și substituția despre care vorbește se poate aplica foarte bine și la pian. Trebuie știut însă că toate tehnicile descrise de Vierne au fost dezvoltate pe instrumente simfonice, ce oferă o manevrabilitate mult mai ușoară, asemenea unui pian. Pe un instrument baroc, tehnicile descrise de Vierne nu ar mai fi valabile, aceste instrumente fiind fundamental diferite atât din punct de vedere al mecanismului cât și din punct de vedere al sonorității, față de cele pentru care a compus Louis Vierne. [316]

Metoda lui Vierne, deși neterminată, este de real folos oricărui organist din zilele noastre, putând fi considerată cheia către însușirea unei tehnici adecvate interpretării muzicii sale și nu numai.

Scrierile muzicologice

De-a lungul carierei sale Vierne a publicat următoarele patru eseuri cu o tematică legată de arta organistică:

1. *Vierne despre problemele din prezent*
2. *Constructorii de orgi și evoluția artei*
3. *Introducere pentru Toccata și Fuga în re minor de Bach*
4. *Muzica în America*

Primul dintre cele patru eseuri a apărut în revista *The American Organist* în anul 1920. În prima parte a acestui eseu Vierne vorbește despre arta muzicii care în opinia lui ar trebui să păstreze un nivel calitativ înalt pentru educarea corectă a publicului. Cei care sunt responsabili de asigurarea calității sunt interpreții și profesorii de muzică. Aceștia trebuie să caute mereu perfecțiunea. În ceea ce privește educația

[316] Vierne, Louis, *Méthode d'orgue, L'orgue: Cahiers et Memoirs, no. 37.*

muzicală la nivel profesionist, doar tinerii cu adevărat talentați ar trebui să beneficieze de aceasta pentru a evita înmulțirea așa-zișilor semi-muzicieni. Este de asemenea foarte important ca muzicianul să fie un om cult, deoarece cultura generală vastă este o sursă infinită de idei ce sprijină creativitatea. Tot în acest eseu, Vierne vorbește despre situația politică din acea vreme, respectiv despre relația compozitorului cu editurile muzicale.[317]

Al doilea eseu intitulat *Constructorii de orgi și evoluția artei* a apărut în decembrie 1920 în revista *Le Courrier Musical.* Din acest articol aflăm opinia lui Vierne despre construcția orgii și despre faptul că organistul este mereu obligat să depindă de un asistent care îl ajută la manipularea registrelor. În opinia lui acest lucru reprezintă un handicap serios din cauza căruia organistul nu poate stăpâni în totalitate instrumentul, greșelile registranților ducând cel mai des la interpretări greșite și concerte ruinate. După părerea lui Vierne constructorii de orgă ar trebui să construiască instrumentul în așa fel încât organistul să fie capabil să-l manevreze de unul singur. De asemenea constructorul ar trebui să cunoască repertoriul pentru orgă pentru a ști ce fel de registre să includă în construcția instrumentului. În finalul eseului, Vierne scrie despre necesitatea organizării unui congres, unde constructorii și organiștii să găsească soluții în ceea ce privește construcția unui nou tip de orgă structurată rațional. [318]

Al treilea eseu apărut în cadrul volumului *Renseignements Généraux pour l'Interpretation de l'Oeuvre d'Orgue de J.-S. Bach,* reprezintă o analiză interpretativă detaliată a celei mai cântate lucrări din toate timpurile: *Toccata și Fuga* în re minor de Johann Sebastian Bach. Este foarte interesant de văzut cum Vierne nu se sfia să folosească jaluzeaua și schimbul de manuale în realizarea unor elemente dinamice. El nu făcea diferență între interpretarea propriilor lucrări și a lucrărilor lui Bach.

[317] Smith, Rollin, *Louis Vierne Organist of the Notre-Dame Cathedral,* pp. 678-682.
[318] Smith, Rollin, *Louis Vierne Organist of the Notre-Dame Cathedral,* pp. 683-687.

Acest lucru se datorează probabil și faptului că la începutul secolului al 20-lea exista o tendință de romantizare în interpretarea lucrărilor din epoca barocă. [319]

Ultimul eseu intitulat *Muzica în America*, a fost scris după turneul efectuat de Vierne în Statele Unite ale Americii, și a apărut în revista *Le Courrier Musical* în iunie 1927. În această lucrare Vierne își exprimă părerea în ceea ce privește viața muzicală din Statele Unite, despre cultura americană, respectiv despre ceea ce îl interesa pe el cel mai mult, orgile construite de constructorii americani. Vierne considera că instrumentele americane erau cel mai bine construite: *„În primul rând voi afirma curajos că în domeniul construcției de orgi, americanii ne-au depășit cu o jumătate de secol. În timp ce orga de la Notre-Dame este cel mai frumos exemplu al muncii și geniului lui Cavaillé-Coll, dacă o comparăm cu orga de la Trinity Church din Boston sau cu cea de la biserica St. Paul din Toronto, ea este ca o trăsură lângă un Rolls-Royce*."[320] În continuarea eseului, Vierne descrie amănunțit instrumentele pe care a cântat, exprimându-și admirația față de construcția lor și încântarea pentru facilitatea cu care acestea pot fi manevrate. În încheierea eseului, Vierne oferă o scurtă incursiune în viața muzicală din Canada, vorbind cu multă admirație despre cetățenii de origine franceză din Quebec și persistența lor în ceea ce privește păstrarea tradițiilor franceze.[321]

Organistul Louis Vierne

Pe lângă bogata activitate pedagogică, Vierne a avut și o carieră importantă ca organist. Cel care l-a ajutat foarte mult la început a fost mentorul său Charles-Marie Widor care l-a chemat să-i fie suplinitor la orga din Catedrala Saint-Sulpice din Paris în anul 1892. Vierne își amintește momentul astfel: *„În februarie 1892, Widor m-a ales din nou, de*

[319] Ibid., pp. 688-693.
[320] Ibid., p. 698.
[321] Ibid., pp. 694-712.

data aceasta să fiu suplinitorul lui la Saint-Sulpice. [...] Am aflat din nou că fericirea nu vine mereu fără frică. Am fost cu siguranță fericit. Nu am visat niciodată să am onoarea unei astfel de plăceri artistice. Dar mânuirea acelui instrument colosal mi se părea o sarcină imposibilă. I-am povestit mentorului meu despre frica mea, iar acesta mă lua peste picior: Nu te voi arunca în apă fără să te învăț să înoți. Te vei obișnui cu sistemul mai repede decât crezi. Este doar o problemă de memorie și gândire logică."[322] Din momentul numirii neoficiale ca organist suplinitor la Saint Sulpice, Vierne a fost ajutat de către Widor să-și însușească stilul interpretativ al unui organist de catedrală. Dar acesta nu era singurul beneficiu. Sub titulatura dobândită Vierne a început să-și construiască cariera concertistică[323], fiind invitat de mai multe ori să inaugureze orgi nou construite, cum ar fi cea de la Livarot sau cea de la biserica Saint-Julien din Caen. După aceste prime concerte, Vierne a fost chemat tot mai des să dea concerte în Franța, dar și în Olanda. În autobiografie, Vierne oferă numeroase detalii legate de aceste concerte, despre turnee și despre succesul pe care îl avea în ciuda tracului destul de sever: *„Singurul meu inamic era tracul. L-am avut deja de la primele examene de la Institutul Național pentru Tineri cu Deficiențe de Vedere, și de atunci nu am mai scăpat de el. Este la fel de intens ca și la început. Este un tovarăș care îmi împovărează puternic inima."*[324]

Unul dintre cele mai importante momente ale carierei lui Vierne a fost numirea sa în funcția de organist titular la orga din Catedrala Notre-Dame. Autobiografia sa conține un capitol de aproape 50 de pagini dedicat celor 37 de ani de activitate la Notre-Dame care l-au făcut cunoscut în toată lumea.

În anii 1921 și 1922 Vierne a efectuat turnee în Germania (cu concerte la Bonn, Wiesbaden, Koblenz, Mayence, Langen-Schwalbach etc.), Elveția și Italia, iar în 1924 și 1925 două turnee în Anglia și Scoția (cu

---

[322] Smith, Rollin, *Louis Vierne Organist of the Notre-Dame Cathedral*, p. 89.
[323] Ibid., p. 299.
[324] Ibid., pp. 309, 311.

concerte la Londra, Liverpool, York, Manchester, Glasgow, Hinckley, Northampton, Nottingham, Sheffield, Doncaster, Middlesborough, Exmonth și Torquay).

Cel mai important turneu al lui Vierne a fost cel din anul 1927 efectuat în Statele Unite și Canada, pentru strângerea fondurilor necesare restaurării orgii de la Notre-Dame. Acest turneu a totalizat un număr de 34 de recitaluri ce s-au extins pe o perioadă de aproape trei luni[325]:

1 februarie, New York, New York - Primul concert, Wanamaker Auditorium
4 februarie, New York, New York - Wanamaker Auditorium
7 februarie, New York, New York - Wanamaker Auditorium
9 februarie, Philadelphia, Philadelphia - Wanamaker Store
11 februarie, Williamstown, Massachusetts - Chapin Hall, Williams College
13 februarie, Wellesley, Massachusetts - Memorial Chapel, Wellesley College
14 februarie, Worchester, Massachusetts - Holy Cross College Chapel
18 februarie, Boston, Massachusetts - Concert de orgă și orchestră, Jordan Hall, New England Conservatory
20 februarie, Northampton, Massachusetts- Smith College
24 februarie, Québec, Canada- Saint-Sauveur
26 februarie, Montréal, Canada- St. Andrew și St. Paul
28 februarie, Montréal, Canada- Sainte-Catherine
29 februarie, Toronto, Canada - St. Paul´s Anglican Church
2 martie, Cleveland, Ohio - Armor Court, Museum of Art
4 martie, Chicago, Illinois - Concert de orgă și orchestră
5 martie, Chicago, Illinois - Concert de orgă și orchestră
10 martie, Edmonton, Canada - First Presbiterian Church
12 martie, Vancouver, Canada - Christ Church

[325] Smith, Rollin, *Louis Vierne Organist of the Notre-Dame Cathedral*, pp. 666-667.

14 martie, Victoria, Canada - Metropolitan United Church
18 martie, Portland, Oregon - Trinity Episcopal Church
21 martie, Spokane, Washington - Lewis and Clark High School
24 martie, Ontario, California - Chaffey Union High School
25 martie, Los Angeles, California - Hollywood High School
28 martie, Stockton, California - Pacific Auditorium, College of the Pacific
1 aprilie, Kansas City, Missouri - Westport Presbyterian Church
3 aprilie, St. Louis, Missouri - St. Francis Xavier Church
5 aprilie, Louisville, Kentucky - First Christian Church
6 aprilie, Chicago, Illinois - Kimball Hall
7 aprilie, Rochester, New York - Kilbourn Hall, Eastman School of Music
9 aprilie, Boston, Massachusets - Trinity Church, Copley Square
11 aprilie, Andover, Massachusets- George Washington Hall, Philips Academy
12 aprilie, Montréal, Canada - Victoria Hall, Westmont
15 aprilie, New York, New York - Wanamaker Auditorium, Ultimul recital
18 aprilie, Utica, New York - Grace Church

În acea perioadă Vierne era deja un compozitor cunoscut de publicul american, unele dintre lucrările sale fiind cântate acolo de Alexandre Guilmant, Marcel Dupré și Joseph Bonnet. Concertele sale au produs ecouri atât pozitive cât și negative în presa americană. Unii dintre ziariștii de specialitate erau revoltați de faptul că publicul american preferă un organist francez în locul unui organist autohton.[326] În ceea ce privește repertoriul, Vierne cânta de cele mai multe ori lucrări de Bach,

[326] No Axe To Grind, *We Must Fight it Out, The American Organist 70, March 1927*, în: Smith, Rollin, *Louis Vierne Organist of the Notre-Dame Cathedral*, p. 396.

Widor sau propriile compoziții, care de cele mai multe ori au fost bine primite de public. La finalul turneului Vierne scria următoarele[327]:

„Am călătorit timp de 87 de zile, parcurgând 40,000 de kilometri cu trenul, petrecând 460 de ore în trenuri și 28 de nopți în vagoane de dormit. Am dat 50 de concerte cu muzică pentru orgă solo și voce, opt recitaluri de muzică de cameră (nu se știe exact ce înțelege Vierne prin muzică de cameră. Se presupune că se referă la recitaluri private.) *și șase concerte cu orchestră* (S-au găsit doar trei apariții cu orchestră. Celelalte trei sunt probabil repetiții). *La New York am cântat unui public de 9,000 de persoane* (se referă aici la totalul persoanelor prezente la cele patru recitaluri), *în Philadelphia în față a 5,800 de persoane iar în Chicago în față a 3,000 de persoane. În total au participat șaptezeci de mii de americani la concertele mele. În Philadelphia am cântat la o orgă cu 240 de registre – cea mai bună din lume bineînțeles – iar la New York la o orgă cu 150 de registre. În plus am călătorit 16,000 de kilometri pe mare spre America și înapoi. Am fost profund mișcat de primirea călduroasă a americanilor; în Chicago de exemplu am fost rechemat de aplauzele publicului de zece ori.”*

În ceea ce privește stilul său interpretativ, Vierne era un interpret versatil, fiind capabil să traducă intențiile compozitorului indiferent de stilul lucrării. Iată ce spune despre Vierne studentul său André Fleury: *„Cultura vastă, capacitatea de a efectua analize rapide și profunde și sensibilitatea extremă l-au transformat în intermediarul ideal dintre compozitor și public. Avea o tehnică desăvârșită și un simț ritmic extraordinar, cu un legato expresiv în părțile în andante. Nu își permitea să fie furat de o virtuozitate exagerată. Îmi amintesc sobrietatea și controlul emoțional cu care interpreta unele preludii de cânt de Bach, printre altele cea despre moarte „Herzlich tut mir verlangen”. În cazul marilor preludii și fugi pe de altă parte își exterioriza sentimentele de măreție, uneori aplicând accente îndrăznețe ce ne aminteau de personalitatea lui și de felul în care vorbea. Era ceva absolut remarcabil la el: omul nu putea fi separat de muzician și artist. Cei care îl cunoșteau erau uimiți*

[327] Smith, Rollin, *Louis Vierne Organist of the Notre-Dame Cathedral*, pp. 415-416.

de asemănarea dintre vocea lui clară, nuanțată și energică și stilul lui interpretativ care avea aceleași caracteristici."[328]

Pe lângă numeroasele concerte susținute în Franța și în străinătate, Vierne a făcut și câteva înregistrări, dintre care unele pot fi ascultate și în zilele noastre. Primele înregistrări au fost făcute de firma *Aeolian Organ Company* din New York în anul 1927, la sfârșitul turneului american. În articolul său intitulat *Muzica în America*¸ Vierne menționează că a înregistrat patru lucrări și o improvizație, dintre care două au fost publicate: *Légende* și *Berceuse,* din volumul al doilea al culegerii sale intitulate *24 Pièces en style libre op. 31*. În anul 1928 Vierne a fost înregistrat din nou, de această dată la orga din catedrala Notre-Dame de către firma Odéon. Lucrările înregistrate cu fonograful au fost compoziții de J. S. Bach și improvizații proprii. Conform surselor biografice, Vierne nu era mulțumit de înregistrări, deoarece considera că sonoritatea instrumentului nu era redată corespunzător.

Înregistrările lui Vierne au mai fost prelucrate ulterior și au fost publicate de firma *EMI* în 1981, iar cele două improvizații și *Andantino*-ul au fost publicate de aceeași firmă în 1994 în cadrul seriei *Composers in person*.[329]

Vierne compozitorul

Opusul creațional al lui Vierne însumă 62 de numere, dintre care 17 sunt lucrări dedicate orgii. În afara lucrărilor pentru orgă Vierne a compus lucrări pentru pian, pentru voce cu acompaniament de pian sau orchestră, pentru orchestră, pentru cor etc. Aceste lucrări însă nu pot fi comparate cu lucrările pentru orgă, care sunt mereu prezente în repertoriul organiștilor de pretutindeni.

Cele 17 opusuri pentru orgă au fost compuse și publicate în următoarea ordine:

---

[328] Smith, Rollin, *Louis Vierne Organist of the Notre-Dame Cathedral*, p. 464.
[329] Ibid., pp. 477-515.

Titlu	Opus	Anul compunerii	Anul apariției	Editura
Verset fugué sur In exitu Israël	-	1894	1894	Procure du Clergé
Allegretto	1	?	1894	Leduc
Prélude funèbre	4	?	1896	Leduc
1. Symphonie	14	1898-99	1899	Hamelle
Communion	8	1896-97	1900	Procure général
2. Symphonie	20	1903	1903	Hamelle
3. Symphonie	28	1911	1912	Durand
Messe basse	30	1912	1913	Librairie de l´Art catholique
Pièces en style libre	31	1913	1914	Durand
Prelude	-	?	1914	Senart
4. Symphonie	32	1914	1917	Schirmer
5. Symphonie	47	1923-1924	1925	Durand
Pièces de fantaisie – Suite nr. 1	51	1926	1926	Lemoine
Pièces de fantaisie – Suite nr. 2	53	1926	1927	Lemoine
Pièces de fantaisie – Suite nr. 3	54	1927	1927	Lemoine
Pièces de fantaisie – Suite nr. 4	55	1927	1927	Lemoine
Tryptique	58	1929-1931	1936	Lemoine
6. Symphonie	59	1930	1931	Lemoine
Messe basse pour les défunts	62	1934	1936	Lemoine

În afara celor șase simfonii care ocupă un loc important în istoria muzicii pentru orgă, cele mai semnificative lucrări ale lui Vierne au fost incluse în culegerile *Pièces en style libre op. 31* și *Pièces de fantaisie op. 51, 53, 54,* 55. Lucrările *Messe basse op. 30* (*Entrée, Introit, Offertoire, Élévation Communion, Sortie*) și *Messe basse pour les défunts op. 62* (*Prélude, Introit, Offertoire, Élévation, Communion, Defilé*) sunt singurele contribuții ale lui Vierne la îmbogățirea repertoriului liturgic.

Culegerea *Pièces en style libre op. 31* conține 24 de piese de caracter, concepute în toate tonalitățile majore și minore. Lucrările pot fi cântate atât la orgă cât și la armoniu, ele fiind notate pe două portative, compozitorul indicând registrații pentru ambele instrumente. Fiecare dintre cele 24 de piese a fost dedicată prietenilor sau elevilor lui Vierne.

Fiind concepute în scopuri didactice, Vierne obișnuia să predea aceste lucrări la clasele de orgă unde era profesor. Datorită gradului de dificultate diferit al pieselor, oricare organist, indiferent de nivelul de pregătire profesională, poate să găsească printre ele o lucrare potrivită capacităților sale interpretative. Conform indicațiilor compozitorului din prefața culegerii, pentru interpretarea lucrărilor este nevoie fie de un armoniu cu patru registre, fie de o orgă cu două manuale și pedalier, cu 18-20 de registre. În realitate, luând în considerare registrațiile care se regăsesc la începutul și pe parcursul lucrărilor, este nevoie de o orgă cu cel puțin 35 de registre pentru interpretarea tuturor lucrărilor din culegere.

Cele două volume includ următoarele lucrări:

Volumul I	Volumul II
1. *Préambule*	13. *Légende*
2. *Cortège*	14. *Scherzetto*
3. *Complainte*	15. *Arabesque*
4. *Épitaphe*	16. *Choral*
5. *Prélude*	17. *Lied*
6. *Canon*	18. *Marche funèbre*
7. *Méditation*	19. *Berceuse*
8. *Idylle mélancolique*	20. *Pastorale*
9. *Madrigal*	21. *Carillon*
10. *Rêverie*	22. *Élégie*
11. *Divertissement*	23. *Épithalame*
12. *Canzona*	24. *Postlude*

Culegerea *Pièces de fantaisie op. 51, 53, 54, 55* conține de asemenea piese de caracter, dar care au fost concepute exclusiv pentru orgă. Aceste lucrări sunt mai dificile și mai ample decât cele incluse în culegerea *Pièces en style libre op. 31*. În prefața culegerii Vierne precizează că pentru interpretarea acestor piese este nevoie de o orgă cu trei manuale și pedalier, și menționează că gradul lor de dificultate este mediu, ceea ce

în unele cazuri se dovedește a fi o subestimare. Culegerea este împărțită în patru volume a câte șase lucrări:

Volumul I	***Volumul II***	***Volumul III***	***Volumul IV***
Prélude	*Lamento*	*Dédicace*	*Aubade*
Andantino	*Sicilienne*	*Impromptu*	*Résignation*
Intermezzo	*Hymne au soleil*	*Étoil du soir*	*Chatédrales*
Caprice	*Feux follets*	*Fantômes*	*Naïades*
Requiem aeternam	*Clair de lune*	*Sur le Rhin*	*Garguilles et chimeres*
Marche nuptial	*Toccata*	*Carillon de Westminster*	*Les cloches de Hinckley*

În cadrul *Pieselor de fantezie* putem să descoperim latura impresionistă a compozitorului Vierne. Conținutul muzical a lucrărilor este mereu în perfectă concordanță cu titlul, compozitorul oferind veritabile picturi sonore prin intermediul limbajului sugestiv susținut de registrații inedite.

Aspecte interpretative generale

În procesul de însușire și interpretare ale lucrărilor lui Vierne trebuie să avem mereu în vedere dispoziția orgii Cavaillé-Coll de la Catedrala Notre-Dame, care pe vremea compozitorului era următoarea[330]:

Grand-Choeur	***II. Grand-Orgue***	***III. Bombarde***
Principal 8	*Violon-basse 16*	*Principal-basse 16*
Flûte 8	*Bourdon 16*	*Soubasse 16*
Bourdon 8	*Montre 8*	*Principal 8*
Prestant 4	*Flûte harmonique 8*	*Flûte harmonique 8*
Quinte 2 2/3	*Viole de gambe 8*	*Grosse quinte 5 1/3*
Doublette 2	*Bourdon 8*	*Octave 4*
Tierce 1 3/5	*Prestant 4*	*Grosse tierce 3 1/5*
Larigot 1 1/3	*Octave 4*	*Quinte 2 2/3*
Septième 1 1/7	*Doublette 2*	*Septième 2 2/7*

[330] http://www.notredamedeparis.fr/spip.php?article425

Piccolo 1	*Fourniture haarmonique II-V*	*Doublette 2*
Tuba magna 16	*Cymbale harmonique II-V*	*Grand cornet II-V*
Trompette 8	*Basson 16*	*Bombarde 16*
Clairon 4	*Basson 8*	*Trompette 8*
Soprano 4	*Clairon 4*	

IV. Positif	***V. Récit expressif***	***Pédale***
Montre 16	*Quintaton 16*	*Principal basse 32*
Bourdon 16	*Diapason 8*	*Contre-basse 16*
Flûte harmonique 8	*Flûte harmonique 8*	*Violoncelle 16*
Bourdon 8	*Viole de gambe 8*	*Sous-basse 16*
Salicional 8	*Voix céleste 8*	*Grosse Quinte 10 2/3*
Unda maris 8	*Octave 4*	*Flûte 8*
Prestant 4	*Flûte octaviante 4*	*Bourdon 8*
Flûte douce	*Quinte 2 2/3*	*Violoncelle 8*
Doublette 2	*Octavin 2*	*Grosse Tierce 6 2/5*
Nasard 2 2/3	*Cornet III-V*	*Quinte 5 1/3*
Plein jeu III-VI	*Cymbale III*	*Septième 4 4/7*
Clarinette-basse 16	*Bombarde 16*	*Octave 4*
Cromorne 8	*Trompette 8*	*Contre-Bombarde 32*
Clarinet aiguë 4	*Basson-hautbois 8*	*Bombarde 16*
Fourniture IV	*Basson 16*	
Voix humaine 8	*Trompette 8*	
Clairon 4	*Basson 8*	
Clairon		

Pédales de Combinaison

Tirasse Grand-Orgue	*Anches Bombarde*
Tirasse Positif	*Anches Positif*
Tirasse Récit	*Anches Récit*
Anches Pédale	*Anches Tutti collectif*
Octaves graves Grand-Choeur	*Copula Grand-Choeur*
Octaves graves Grand-Orgue	*Copula Grand-Orgue au Grand-Choeur*
Octaves graves Bombarde	*Copula Bombarde a Grand-Choeur*
Octaves graves Positif	*Copula Positif au Grand-Choeur*
Octaves graves Récit	*Copula Récit au Grand-Choeur*
Anches Grand-Choeur	*Trémolo du Récit*
Anches Grand-Orgue	*Récit au Positif*



Img. 149: *Louis Vierne la consola orgii de la Catedrala Notre-Dame*[331]

Asemenea predecesorilor săi Franck și Widor, nici Vierne nu a fost adeptul registrațiilor pestrițe, arhitectura sonoră a lucrărilor sale fiind în perfectă concordanță cu elementele structurale ale acestora.

În majoritatea părților de debut și părților finale ale simfoniilor, compozitorul indică de regulă o combinație de registre cu sonoritate puternică, alcătuită din registrele de *Fond* și *Ancii* de 16, 8, 4, în câteva lucrări indicând și utilizarea *Mixturilor*. În ceea ce privește piesele muzicale cu voce solistică, Vierne indică de regulă registrul de *Oboi*, *Clarinet, Cor de nuit*, *Voix humaine* sau *Trompetă*, în timp ce în cazul lucrărilor cu caracter meditativ el optează pentru combinația dintre *Gamba* și *Voix céleste*, uneori cuplate cu registre de *Fond* sau *Flaut*. Această

[331]http://moviespictures.org/biography/Vierne,_Edouard

combinație a fost îndrăgită și de Widor, ea apărând deseori în partiturile simfoniilor sale. Pentru liniile acompaniatoare Vierne indică de multe ori combinația de registre alcătuită din *Bourdon 8* sau *Flaut 8* și *Salicional 8*, un registru de origine germană cu sonoritate de cordari. Cele mai excentrice registrații indicate de Vierne se regăsesc în partiturile lucrărilor cu caracter de *scherzo,* în cazul acestora nuanțarea timbrală contribuind semnificativ la realizarea caracterului jucăuș al muzicii. O noutate în muzica lui Vierne este utilizarea frecventă a *Tremolo*-ului în cazul pieselor muzicale lente, sau cu caracter de *scherzo*. Gesturile dinamice de *crescendo* și *decrescendo* sunt realizate la fel ca și în cazul lucrărilor lui Franck și Widor, care au fost concepute pe instrumente cu posibilități dinamice similare.

În ceea ce privește interpretarea, în cazul lucrărilor lui Vierne se impun aceleași reguli ca și în cazul simfoniilor lui Widor. Articulația de bază este *legato*-ul, exceptând situațiile în care compozitorul prevede un alt tip de articulație precum *staccato* sau *marcato*. De remarcat este faptul că în partiturile lucrărilor lui Vierne apar mai multe indicații dinamice decât în cele ale simfoniilor lui Widor. Din acest punct de vedere muzica lui Vierne este mai nuanțată. Un alt element dinamic care apare frecvent este accentul, care se realizează prin prelungirea sunetului sau acordului respectiv. În privința tempoului, Vierne oferă indicații exacte referitoare la tempoul de debut al lucrărilor, sau cu privire la fluctuațiile agogice de pe parcursul discursului muzical. În tot cazul, organistul trebuie să țină cont mereu de locația în care interpretează lucrările compozitorului.

Din punct de vedere structural, lucrările lui Vierne sunt concepute de regulă în forme bine definite precum cele de: *sonată*, *lied*, *rondo*, *variațiune*, *menuet*, *toccata*, *fugă* etc. În timp ce în cazul simfoniilor 2, 4, 5 și 6 abordarea ciclică este evidentă - motivele tematice utilizate în părțile de debut reprezentând materia primă pentru următoarele părți - în celelalte două simfonii aceasta nu poate fi demonstrată fără echivoc. Simfoniile sunt concepute în cinci părți, cu excepția primei simfonii care are șase părți. În cadrul lor părțile rapide cu caracter dramatic alternează cu părți lente cu caracter cantabil sau meditativ.

În ceea ce privește stilul, piesele muzicale născute în prima perioadă creațională a compozitorului sunt influențate, după cum am amintit, de stilul lui Franck și al lui Widor. În această categorie se încadrează lucrările compuse înainte de numirea compozitorului pe postul de organist titular de la Catedrala Notre-Dame (1900). Eliberat de sub influența lui Widor al cărui asistent a fost la consola orgii de la Biserica Saint-Sulpice, Vierne și-a creat un stil personal care se reflectă deja în primele măsuri din *Simfonia a doua op. 20*. Deși Vierne a fost în primul rând adeptul simfonismului francez, din punct de vedere stilistic compozițiile sale se situează la hotarul dintre romantism și impresionism. Influența esteticii romantice se manifestă în primul rând în limbajul puternic cromatic moștenit de la Franck, care la rândul său a fost influențat de stilul wagnerian. În ultimele simfonii limbajul lui Vierne este dominat de un cromatism care prevestește stilul lui Marcel Dupré. Pe de altă parte, în lucrările lui Vierne regăsim și elemente caracteristice esteticii impresioniste precum limbajul modal, secțiunile diatonice sau pentatonice, acompaniamentele ostinate la una sau mai multe voci, mersurile de cvinte și cvarte paralele. Latura impresionistă a compozitorului Vierne se reflectă cel mai bine în conținutul muzical al pieselor de caracter din culegerea *Pièces de fantaisie.* Aici regăsim lucrări în care compozitorul realizează imaginea sonoră ale unor scene din natură (*Hymne au soleil*, *Clair de lune, Étoil du soir, Sur le Rhin, Feux follets etc.)*, ale unor sentimente umane *(Caprice, Lamento, Résignation etc.),* sau ale unor fantezii personale (*Naïades, Aubade, Garguilles et chimeres* etc.). Ținând cont de faptul că Vierne era aproape orb, aceste lucrări sunt dovada creativității sale nemărginite.

Simfoniile pentru orgă

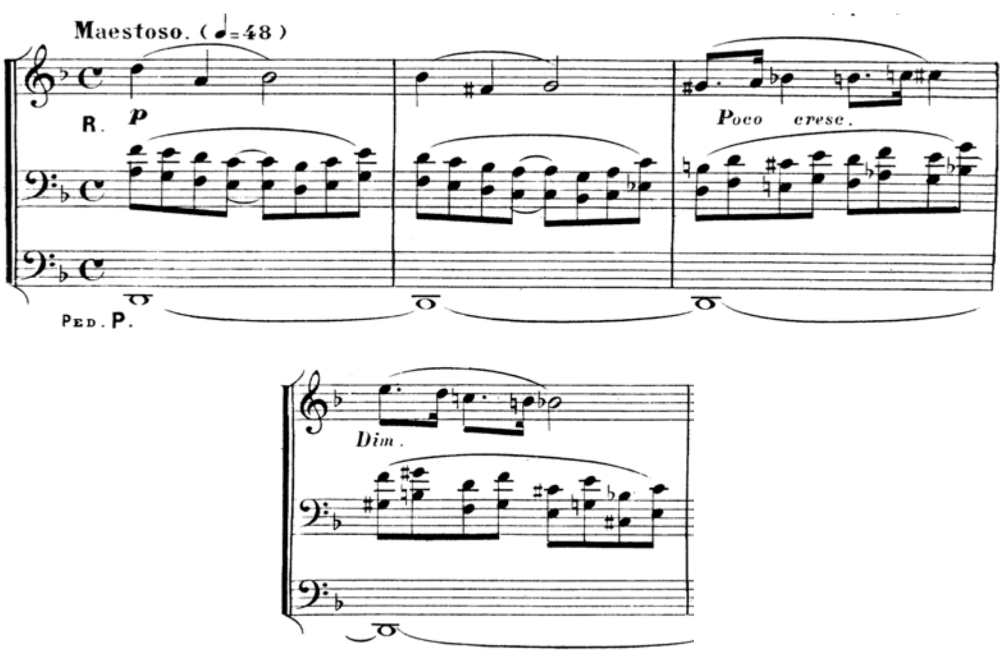
Symphonie nr. 1, op. 14 (re minor)

Prima simfonie a compozitorului a fost compusă cu doi ani înainte ca acesta să devină organist titular la Catedrala Notre-Dame. Lucrarea îi este dedicată lui Alexandre Guilmant, pe vremea aceea Vierne fiind asistentul acestuia la clasa de orgă de la *Conservatorul Național din Paris*.

Din punct de vedere stilistic, în această simfonie se resimt influențele lui Franck (Limbajul cromatic și modulațiile constante) și ale lui Widor (Concepția structurală). În cazul acestei lucrări nu se poate evidenția o concepție ciclică clară, organizarea părților urmărind mai degrabă structura unei suite (Influența simfoniilor lui Widor).

I. Prélude - Maestoso (re minor)

Prima parte a simfoniei prelucrează o temă de patru măsuri care este prezentată prima dată pe manualul R., cu un acompaniament de sextet paralele, muzica evoluând deasupra unui punct de orgă pe tonică (Img. 150).
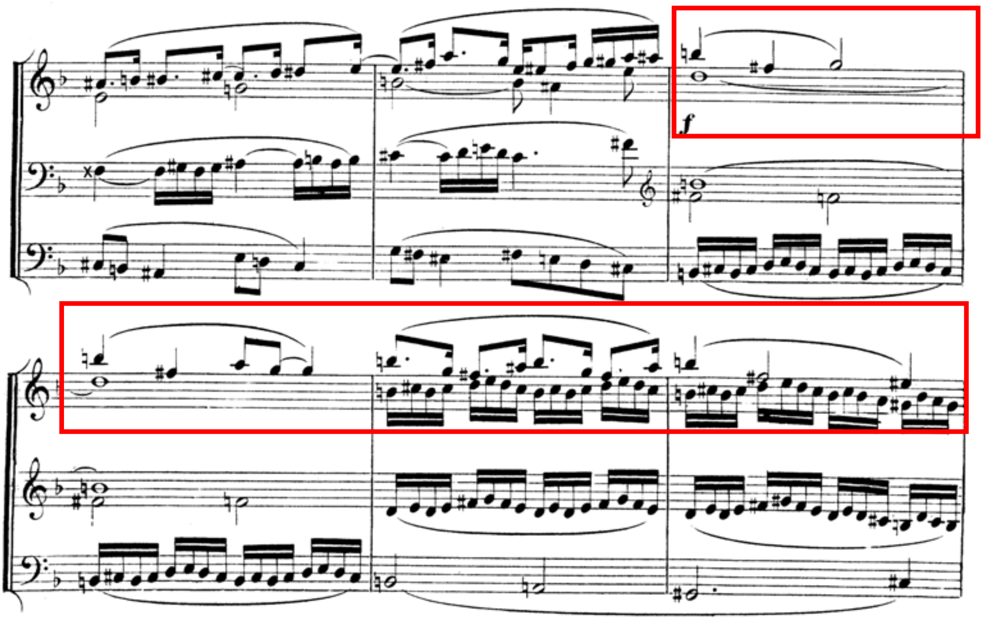


Img. 150: *Louis Vierne,* Première symphonie, op. 14, *Partea I, măs. 1-4*[332]
Tema prelucrată în prima parte la sopran

În continuare se realizează o intensificare dinamică, următoarea intervenție tematică având loc pe manualul P. la vocea tenorului (Măs.

[332] http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/c/ca/IMSLP282662-SIBLEY1802.19859.8468-39087012036754op._14.pdf

10). Limbajul muzical este puternic cromatic și este supus unor modulații continue. În măsura 17 regăsim o nouă intervenție tematică la pedalier, acompaniamentul de sexte paralele fiind înlocuit de terțe. Apoi se trece la manualul *G.O.* la care sunt cuplate celelalte manuale și se efectuează un *crescendo* semnificativ. În măsura 21 tema apare la sopran în variantă inversată, acompaniamentul fiind din nou mersul de sextet paralele. Spre sfârșitul primei secțiuni o variațiune a temei inversate apare la pedalier (Măs. 25).

O a doua secțiune începe în măsura 33, tema apărând diminuată în linia sopranului, în timp ce materialele muzicale acompaniatoare rămân nemodificate. În măsura 43 regăsim un prim punct culminant, o variantă modificată a temei apărând în linia sopranului (*si* minor), fiind acompaniată de o înlănțuire de șaisprezecimi la pedalier (Img. 151). Apoi aceeași perioadă este prezentată în *fa#* minor și *do#* minor.



Img. 151: *Louis Vierne,* Première symphonie, op. 14, *Partea I, măs. 41-46*[333]
Punct culminant cu tema variată la sopran

[333] http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/c/ca/IMSLP282662-SIBLEY1802.19859.8468-3908 70 12036754op._14.pdf

Începând din măsura 53 se efectuează un amplu *diminuendo*, trecând mai apoi la manualul *R.* Urmează apoi o secțiune de tip *toccata* (*do#* minor), care debutează cu o serie de figurații de treizecișidoimi la manuale, sub care ulterior va apărea varianta augmentată a capului temei la pedalier (Măs. 58, 62). Pe parcursul acestei secțiuni se realizează și un *crescendo* care se canalizează într-o secțiune concepută în *fff* (*re* minor), unde tema apare dublată la octavă în linia pedalierului (Măs. 66). În măsura 74 regăsim tema inversată la sopran.
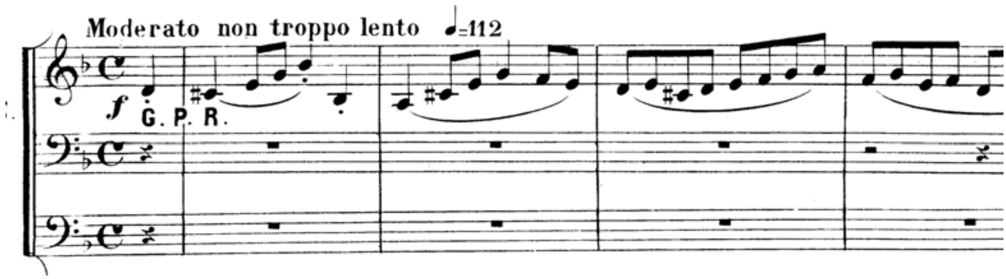
După finalizarea acestei secțiuni furtunoase compozitorul a inclus o *codă* pe manualul *R.*, în care readuce tema într-un canon între bas și sopran, acompaniate de sextele paralele de la începutul părții (influență widoriană).

În urma analizei se evidențiază o structură variațională liberă, secțiunile formale fiind delimitate prin intermediul schimburilor de manuale sau a aparițiilor tematice modificate. Gesturile dinamice sunt realizate prin schimburi de manuale sau utilizând pedala de expresie, registrația fiind modificată doar prin adăugarea registrelor de ancii în cadrul *crescendo*-ului final.

II. Fugue - Moderato non troppo lento (re minor)

Partea a doua este singura piesă muzicală a lui Vierne care poartă titlul de *Fugă*. În cadrul acesteia compozitorul ne oferă dovada măiestriei sale în ceea ce privește stăpânirea scriiturii polifonice.

Partea începe cu expunerea temei la alto, utilizând o combinație de registre cu registre de *Fond 8, 4* pe toate manualele, respectiv *Plein-jeu* (o registrație clasicizantă) la manualul *P.*, manualele fiind cuplate între ele. Abordarea clasicizantă se resimte și în articulațiile indicate de compozitor, sunetele neaccentuate fiind concepute în *staccato*. În rest, articulația dominantă rămâne *legato*-ul (Img. 152).



Img. 152: *Louis Vierne,* Première symphonie, op. 14*, Partea II, măs. 1-4*[334]
Tema fugii

În continuare tema apare la tenor (Măs. 4), iar mai apoi la bas (Măs. 12) și la sopran (Măs. 14). Expoziția se încheie în măsura 18.

Apoi urmează un episod în care se prelucrează o melodie derivată din temă (Măs. 22). În măsura 29 tema apare la tenor cu contrasubiectul la alto, urmând mai apoi o intervenție tematică la sopran (Măs. 34), contrasubiectul găsindu-se la bas.
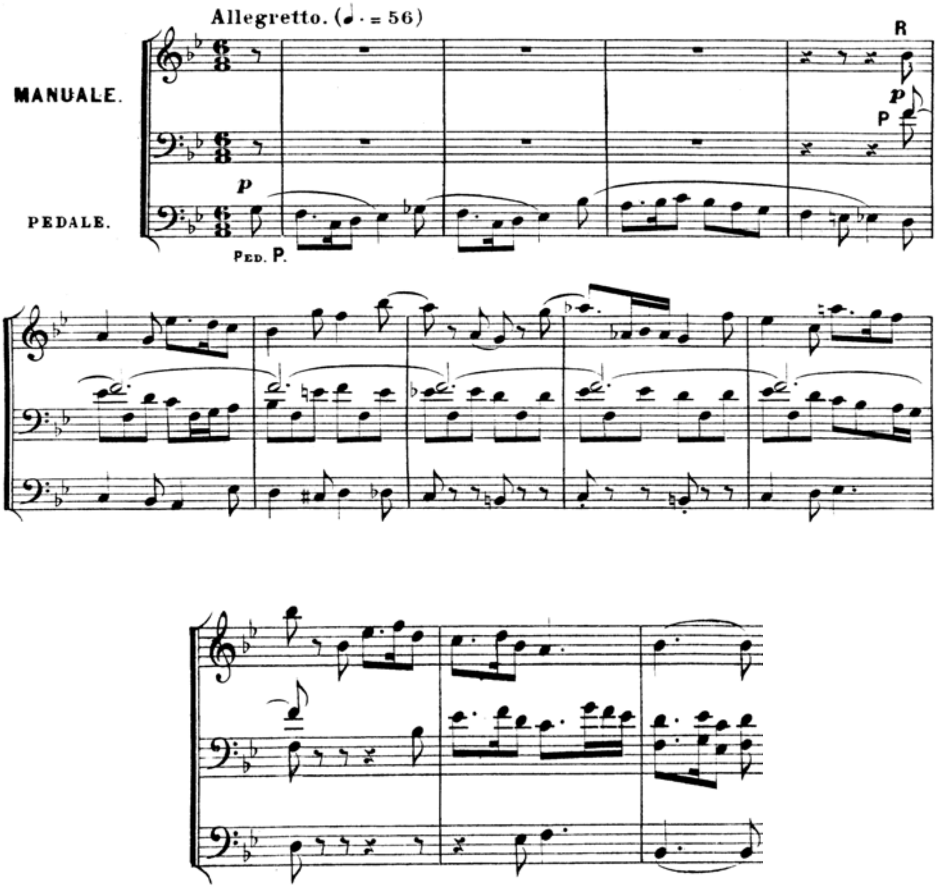
În măsura 55 la vocea basului regăsim inversarea temei integrale, urmată de o nouă intervenție a temei inversate la sopran (Măs. 62). Urmează apoi un episod în care sunt prelucrate diferite motive tematice și capul temei, o nouă intervenție tematică găsindu-se în măsura 85 la sopran, iar mai apoi în măsura 87 la tenor (stretto). După încheierea discursului muzical polifonic se regăsește un scurt interludiu de tip fantezie, după care partea se încheie cu o intervenție acordică a temei în *tutti* în *Re* major.

III. Pastorale - Allegretto (Sib major)

Partea a treia este concepută în formă de *lied*. La început regăsim o frază introductivă la pedalier, la care este cuplat manualul *P*. Registrația este alcătuită din *Flaute 8* și *Bourdon 8*, o combinație de registre pe bază de 8 picioare care poate fi preluată de la Widor. Motivele prezentate în

[334] http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/c/ca/IMSLP282662-SIBLEY1802.19859.8468-39087012036754op._14.pdf

cadrul acestei fraze sunt derivate din tema care apare în măsura 4 pe manualul R., registrată cu *Bourdon 8* și *Oboi 8* (Img. 153).



Img. 153: *Louis Vierne*, Première symphonie, op. 14, *Partea III, măs. 1-12*[335]
Tema părții la sopran, precedată de o scurtă frază introductivă

Secțiunea A poate fi la rându-i structurată în patru segmente. Primul segment (Măs. 1-12) include prima intervenție tematică. Al doilea segment prelucrează în stil *fugato* capul liniei melodice expuse la bas în fraza introductivă (Măs. 12-28). Apoi urmează al treilea segment în care apare din nou tema la tenor (*Re* major). După o scurtă tranziție începe al

[335] http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/c/ca/IMSLP282662-SIBLEY1802.19859.8468-39087012036754op._14.pdf

patrulea segment (Măs. 39), în care tema apare la alto, sub un tril lung la sopran. Continuarea temei se regăsește apoi la sopran (Măs. 41). Secțiunea A se încheie cu o *codă* (Măs.47-57), în care se recapitulează motivele prezentate în prealabil.
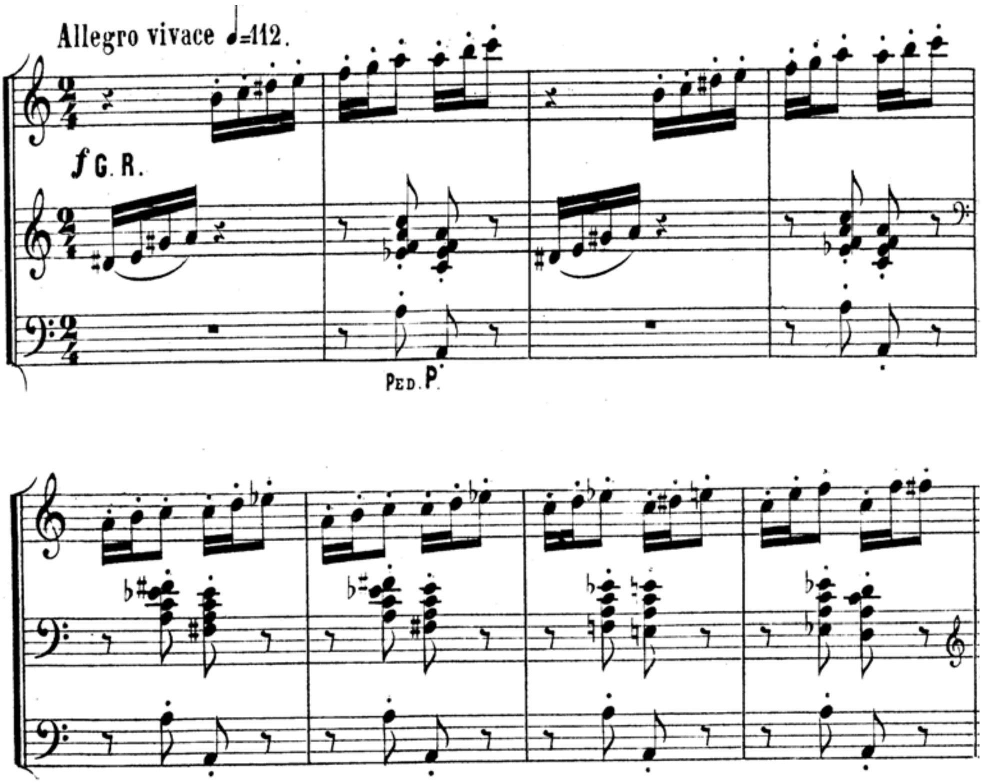
Secțiunea mediană B (*sol* minor), marcată *Poco più vivo*, prezintă materiale muzicale noi într-o atmosferă ce contrastează cu seninătatea muzicii precedente. Registrația manualului *R*. este schimbată. În locul registrului solistic de *Oboi 8* compozitorul prevede registrul *Voix humaine* cu *Tremolo*.

După încheierea secțiunii B urmează repriza în care se reia secțiunea A fără nicio modificare. Interesant este acordul final ale cărui sunete sunt atacate pe rând. Primul sunet este atacat în *ff*, urmând apoi un *decrescendo* efectuat treptat până la *p*, pe măsură ce intră restul sunetelor.

Concepția formală și stilistică a acestei părți se aseamănă foarte mult cu părțile similare din cadrul simfoniilor lui Charles-Marie Widor. De la ritmul de *siciliano* până la punctele de orgă care imită bordunul și pasajele de terțe și sexte paralele, toate amintesc de stilul abordat de Widor în pastoralele sale. Concepția sonoră a secțiunii mediene cu *Voix humaine* și *Trémolo* este însă o noutate. La Widor registrul *Voix humaine* este utilizat doar într-o singură simfonie (*Simfonia a 4-a, Adagio*), iar *Trémolo*-ul nu apare niciodată.

IV. Allegro vivace (la minor)

Partea a patra este un *scherzo* conceput în forma clasică AB(Trio)A. Prima secțiune este structurată asemenea unui *rondo*. Prima dată este expus refrenul care este alcătuit dintr-o frază antecedentă cu direcție ascendentă și o frază consecventă statică (Img. 154). Peisajul ritmic al primei secțiuni este dominat de anapești, care cu articulația *staccată* conferă o atmosferă jucăușă muzicii.



***Img. 154:** Louis Vierne,* Première symphonie, op. 14, *Partea IV, măs. 1-8*[336]
Tema scherzo-ului

După repetarea temei în *sol* minor începe primul cuplet în care tema apare în terțe paralele. În măsura 28 revine refrenul în forma originală, fiind urmată de un nou cuplet (Măs. 44) în care este prelucrat motivul de anapest inversat și motivele preluate din capul de temă. Ultima intervenție a temei o găsim în măsura 67, perioada în sol minor fiind înlocuită de o perioadă cu caracter concluziv.

Secțiunea mediană este un *trio* (*fa#* minor) în cadrul căruia se expune o melodie nouă într-un canon între tenor și sopran, respectiv între

[336] http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/c/ca/IMSLP282662-SIBLEY1802.19859.8468-39087012036754op._14.pdf

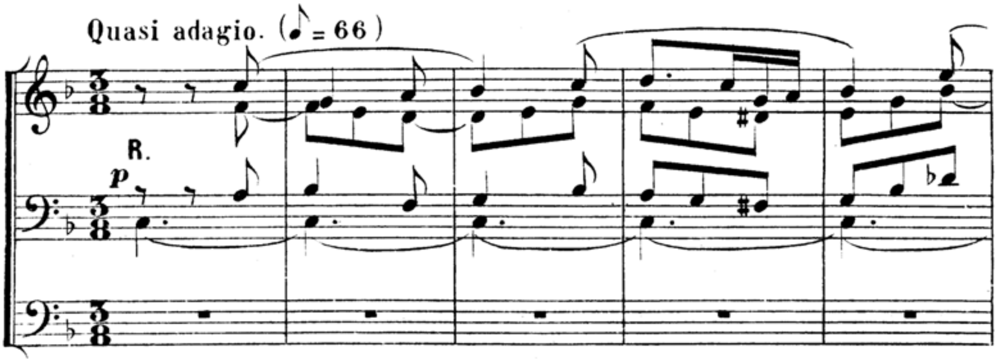
registrele de *Flaut 8* și *Trompeta 8* (influență widoriană). Acompaniamentul este realizat prin intermediul unui contrapunct la alto și al un unui punct de orgă pe tonică la bas. Primul segment al *trio*-ului se repetă, urmând apoi un alt segment (Măs. 101-125) în care canonul se desfășoară între sopran și bas. Vocile mediene prezintă un acompaniament din terțe și sexte paralele. Al treilea segment este de fapt o reluare a primului segment. Secțiunea intermediară este deci structurată în patru segmente, rezultând o formă bar cu repriză.
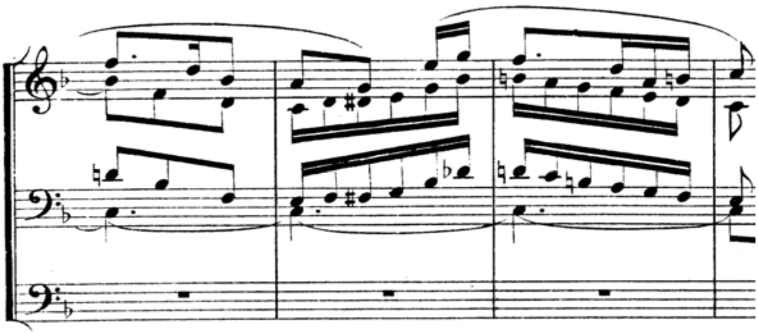
Repriza părții readuce secțiunea A cu câteva modificări, compozitorul reluând doar primele două apariții ale refrenului, urmate apoi de perioada concluzivă de la finalul secțiunii A. La sfârșitul părții găsim o codă în care o înlănțuire se șaisprezecimi derivate din capul temei.

Și în cazul acestei părți se resimte influența lui Widor atât în ceea ce privește registrația, cât și din punct de vedere a ritmurilor și articulațiilor utilizate. Limbajul cromatic este însă semnătura lui Vierne, care conferă o trăsătură personală acestei piese muzicale pline de virtuozitate.

V. Andante - Quasi adagio (Fa major)

Penultima parte este o cantilenă în formă de *lied*. Partea debutează cu prezentarea temei la sopran, acompaniată de contrapuncte cromatice care se adaptează perfect liniei melodice, deasupra unui punct de orgă pe dominantă. (Img.155). Prima frază din temă mai apare o dată în cadrul primei secțiuni, în măsura 21 la bas, urmând apoi o încheiere în tonalitatea de bază.





Img. 155: *Louis Vierne,* Première symphonie, op. 14*, Partea V, măs. 1-9*[337]
Prima perioadă din tema părții

Secțiunea mediană B începe cu un segment introductiv marcat *Quasi recitativo*, în care se prezintă motive noi din care se va constitui acompaniamentul liniei melodice următoare, și se modulează către tonalitatea *Reb* major (Relație de terță). În segmentul marcat *Poco più animato* se prezintă la sopran o nouă linie melodică derivată din temă. Compozitorul prevede aici pedală dublă, vocea inferioară fiind un punct de orgă pe tonică. Urmează apoi un nou segment cu caracter recitativ în care se modulează spre *Mib* major, urmat de încă un segment marcat *Poco più animato*.
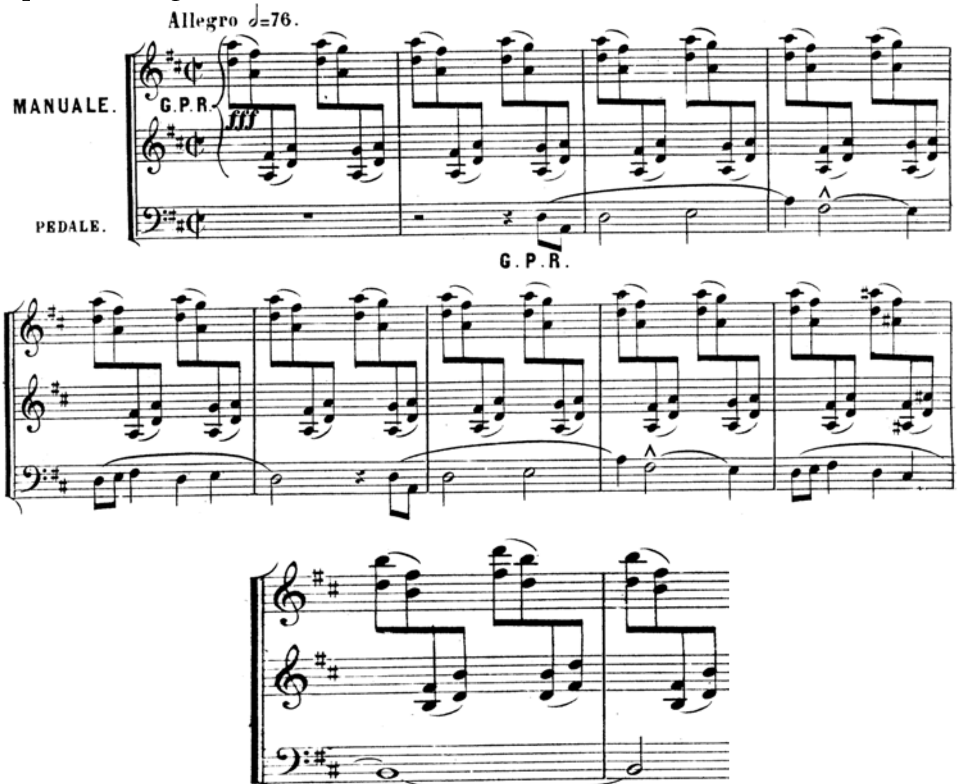
Repriza începe în măsura 89, tema apărând la bas, acompaniată de înlănțuiri de terțe paralele, un șir de figurații de treizecișidoimi, și un punct de orgă pe tonică. Din măsura 97 linia melodică este trecută la

[337]http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/c/ca/IMSLP282662-SIBLEY1802.19859.8468-39087012036754op._14.pdf

sopran. În continuare materialele muzicale sunt prezentate în același fel ca și în expoziție. Partea se încheie cu o scurtă codă în care se regăsesc reminiscențe din acompaniamentul temei.

VI. Final - Allegro (Re major)
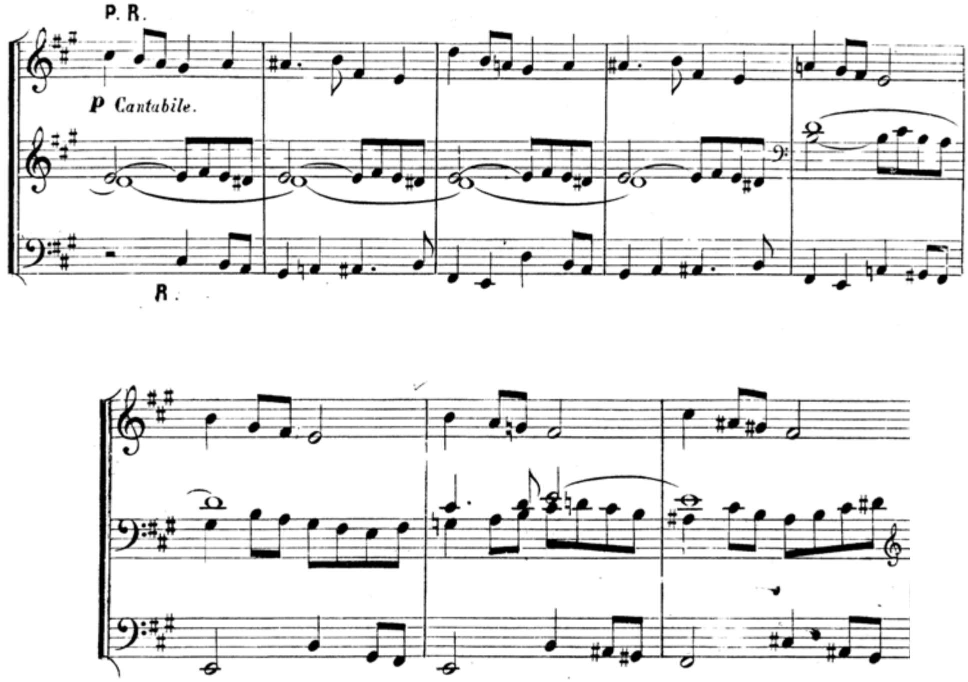
Ultima parte a simfoniei, una dintre cele mai cunoscute piese muzicale al compozitorului, este o *toccată* franceză concepută în formă de sonată. La începutul expoziției (*Re* major) regăsim o temă la bas acompaniată de motive ostinate de *carillon* (Img. 156). Registrația de debut este cea caracteristică lucrărilor de acest gen: registre de *Fond* și *Ancii de 16, 8 și 4* la toate manualele, manualele fiind cuplate între ele, iar la pedalier registre de *Fond de 32, 16, 8, 4*, și *Ancii de 16, 8, 4*.



Img. 156: *Louis Vierne,* Première symphonie, op. 14, *Partea VI, măs. 1-6*[338]
Prima perioadă din tema părții

[338] http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/c/ca/IMSLP282662-SIBLEY1802.19859.8468-39087012036754op._14.pdf

După încheierea temei urmează un episod în care se desfășoară un *canon* la octavă între sopran și tenor. Apoi urmează o nouă intervenție a temei la sopran (Măs. 30), urmată de o punte care face legătura cu o nouă secțiune în care este prezentată tema a doua (Măs. 49), într-un *canon* la octavă între sopran și tenor (*La* major). Caracterul melodios al temei a doua contrastează cu prima temă, aceasta fiind prevăzută cu indicația *cantabile* (Img. 157). După finalizarea temei urmează o punte în care apare capul temei la pedalier, acompaniat de o înșiruire de terțe paralele la cele două manuale.



Img. 157: *Louis Vierne,* Première symphonie, op. 14, *Partea VI, măs. 49-56*[339]
Tema a doua în canon la octavă între sopran și bas

[339] http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/c/ca/IMSLP282662-SIBLEY1802.19859.8468-39087012036754op._14.pdf

În măsura 78 se reiau motivele ostinate de *carillon*, la bas apărând elemente tematice. În măsura 85 începe dezvoltarea în care prima temă apare succesiv în tonalități precum *Sol* major, *si* minor, *fa* minor, *Fa#* major, *Mib* major, *Fa* major, *Sib* major. Din măsura 130 la pedalier apar motive derivate din tema a doua.
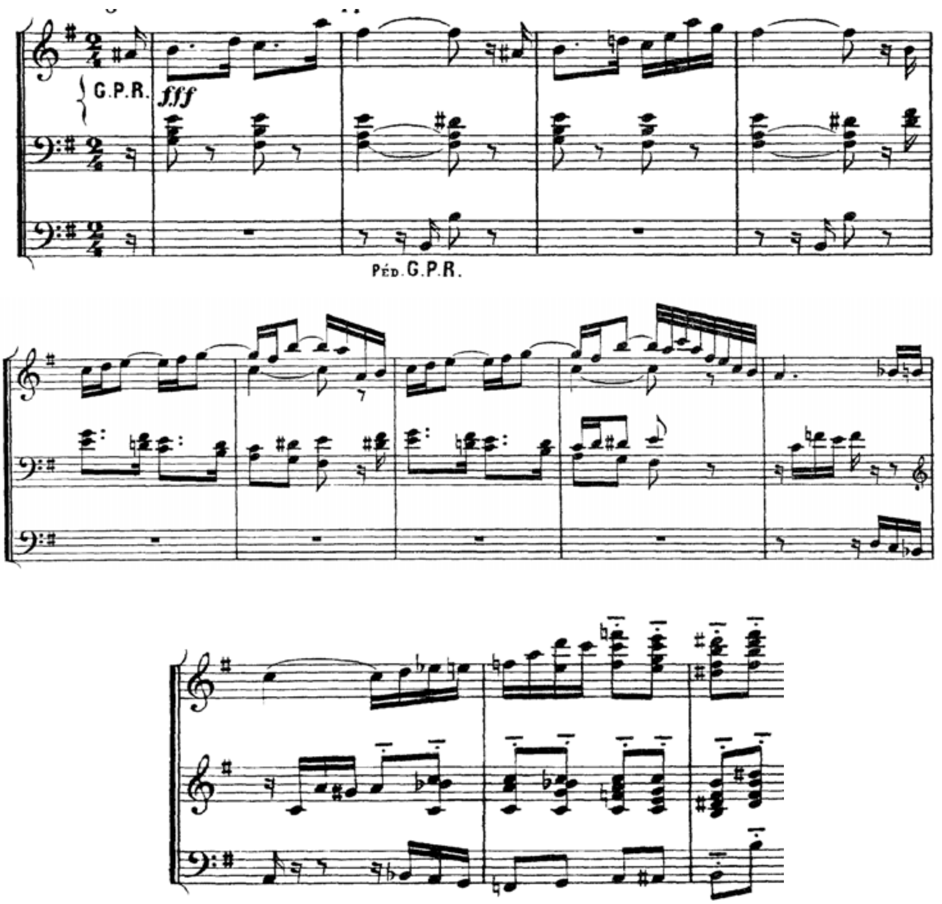
Din măsura 148 regăsim o punte care duce la repriza părții care începe în măsura 164. Aici tema întâi apare din nou la bas (*Re* major), acompaniamentul rămânând cel alcătuit din triolete de optimi. Prima secțiune a reprizei este aproape identică cu prima secțiune din expoziție. În măsura 208 regăsim o intervenție a temei a doua în octave paralele, prevăzută cu un acompaniament acordic. După acest moment urmează *coda* părții în care se prelucrează capul primei teme și alte motive utilizate pe parcursul părții. După revenirea la tonalitatea de bază, partea se încheie grandios cu un pasaj de optimi descendent la pedalier, urmat de trei acorduri pregnante.

Symphonie nr. 2, op. 20 (mi minor)

Dedicată constructorului de orgi Charles Mutin, cea de-a doua simfonie a compozitorului a fost finalizată și publicată în anul 1903. Ea este pătrunsă de un stil mai personal, influența lui Franck și a lui Widor nefiind atât de evidentă. Concepția lucrării este ciclică, materialele muzicale utilizate în prima parte fiind prelucrate pe parcursul următoarelor părți.

I. Allegro - Allegro risoluto ma non troppo vivo (mi minor)

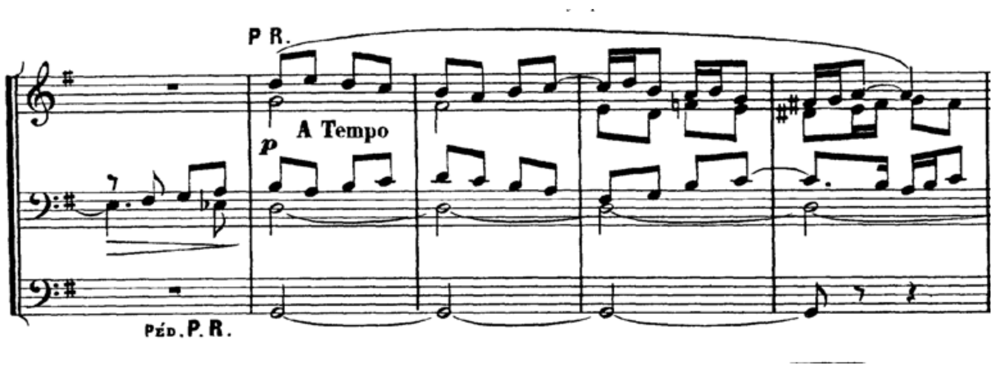
Prima parte a simfoniei este concepută în formă de sonată. În expoziție este prezentată o temă energică cu caracter de marș, cu un acompaniament acordic (Img. 158).



***Img. 158:** Louis Vierne,* Deuxième symphonie, op. 20, *Partea I, măs. 1-12*[340]
Prima temă expusă la sopran

În continuare tema este expusă la bas (Măs. 12), urmând o scurtă încheiere în tonalitatea de bază. Apoi urmează o punte în care sunt prelucrate motivele punctate din prima temă. În măsura 28 începe un nou segment acordic în cadrul căruia se modulează către Do major. Apoi urmează expunerea temei a doua în *Sol* major (Măs. 39). Caracterul cantabil al temei a doua contrastează cu atmosfera energică a primei teme. Acompaniamentul este realizat prin intermediul unor contrapuncte la tenor și la alto, respectiv un punct de orgă pe *Sol* la bas (Img. 159).

[340] http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d8/IMSLP04006-VierneOrganSymphonieNo2.pdf



Img. 159: *Louis Vierne,* Deuxième symphonie, op. 20, *Partea I, măs. 38-42*[341]
Tema a doua la sopran

Din măsura 51 o variație a temei a doua este prezentată într-un dialog între sopran și bas (*Si* major). O nouă intervenție tematică găsim în măsura 63 la tenor, care împreună cu vocea alto-ului realizează o mișcare de sexte paralele. În măsura 75 apare o variație a primei teme în *Re* major, după care urmează puntea către dezvoltare.

Dezvoltarea (*sol#* minor) începe în *p*, în măsura 95. La început se prelucrează motivele punctate din prima temă, acompaniate de figurații de șaisprezecimi la sopran și un motiv ostinat la pedalier. În următorul segment apar aceleași materiale muzicale în tonalitatea *sol* minor. Din măsura 128 sunt prelucrate alte motive ale temei la sopran, cu un acompaniament de terțe paralele la mâna stângă, urmând mai apoi ca linia melodică să treacă la tenor, iar acompaniamentul la vocile superioare. În continuare regăsim un segment în Fa# major, după finalizarea căruia urmează puntea către repriză. În cadrul acesteia regăsim un segment de tip fantezie care prezintă un șir de pasaje de treizecișidoimi care evoluează deasupra unui punct de orgă pe *la*. Șirul de pasaje se transformă apoi într-un tril lung, sub care se efectuează un amplu *crescendo*.
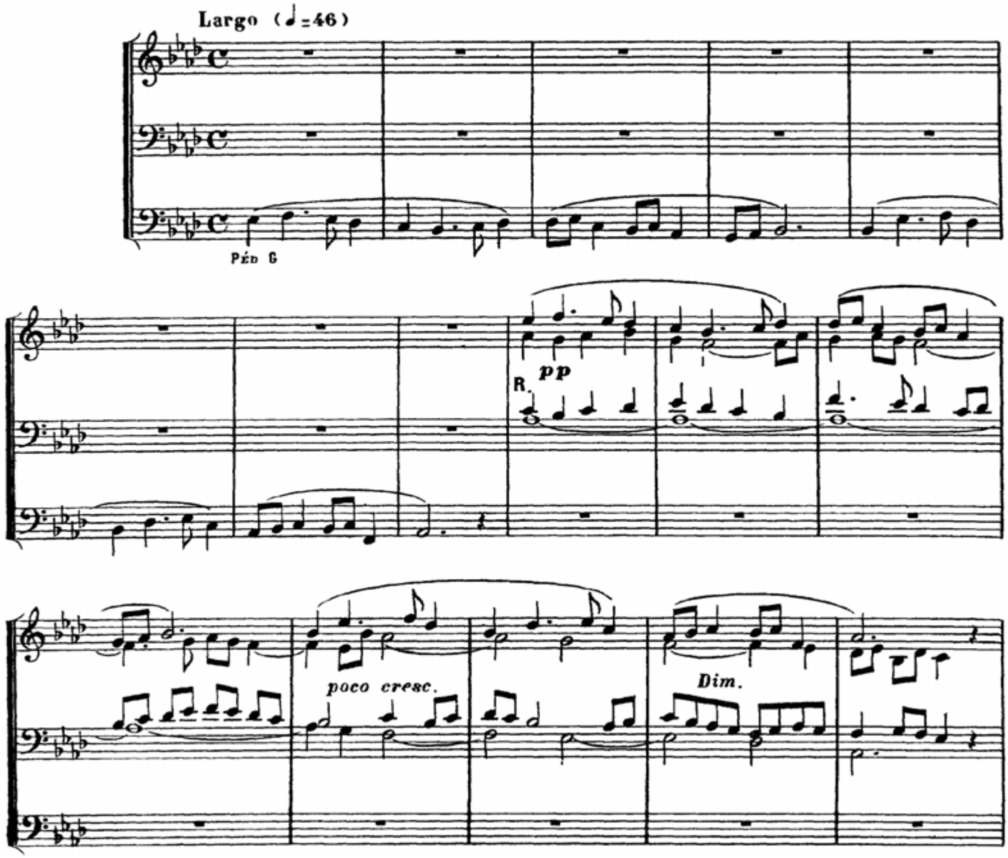
Repriza începe în măsura 167, prima frază a temei întâi fiind prezentată la bas, iar cea de-a doua frază la sopran. A doua temă apare în măsura 192 în octave paralele, acompaniată de un motiv ostinat la bas. După o rărire semnificativă se ajunge la *codă* (Măs. 210), în care se

341 http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d8/IMSLP04006-VierneOrganSymphonieNo2.pdf

recapitulează principalele motive utilizate pe parcursul discursului muzical. Finalul este prevăzut cu indicația *Allargando poco a poco al fine*, iar partea se încheie cu un acord grandios de *Mi* major.

II. Choral - Largo (Lab major)

Partea a doua începe cu expunerea temei la pedalier fără acompaniament, urmând apoi o prelucrare de tip coral a acesteia, deasupra unui punct de orgă pe tonică (Img. 160). Profilul melodic al temei este similar temei a doua din prima parte (concepție ciclică).



Img. 160: *Louis Vierne,* Deuxième symphonie, op. 20, *Partea II, măs. 38-42*[342]
Tema părții la bas, iar mai apoi într-o prelucrare de tip coral

[342] http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d8/IMSLP04006-VierneOrganSymphonieNo2.pdf

Ritmica temei este deosebit de interesantă, valoarea cea mai lungă regăsindu-se pe un timp neaccentuat, ceea ce creează o atmosferă arhaizantă (Procedee similare se regăsesc în lucrările compozitorilor școlii clasice franceze). Apoi urmează intervenția capului temei, urmată de inversarea frazei a doua din temă, iar mai apoi prelucrarea de tip coral a acestora (Măs. 17-32).

După o încheiere în tonalitatea de bază se trece la primul cuplet (Măs. 33) marcat *Agitato*. La bas este prezentată o linie melodică alcătuită din triolete cromatice (*lab* minor, *si* minor). Începând din măsura 44, linia melodică din vocea sopranului este acompaniată de o figurație ostinată de cvarte mărite și cvinte paralele. Apoi rolurile se inversează, linia melodică trecând la tenor, acompaniamentul înlocuit cu terțe paralele fiind mutat la vocile superioare.

În măsura 69 regăsim o intervenție tematică în *Do* major, din nou cu un acompaniament de tip coral. Apoi se readuce secțiunea *Agitato* (*do* minor) care se desfășoară fără modificări semnificative. În continuare se efectuează un amplu *crescendo*, tema apărând în măsura 116 la pedalier, în măsura de 6/8, iar mai apoi la sopran (Măs. 124).
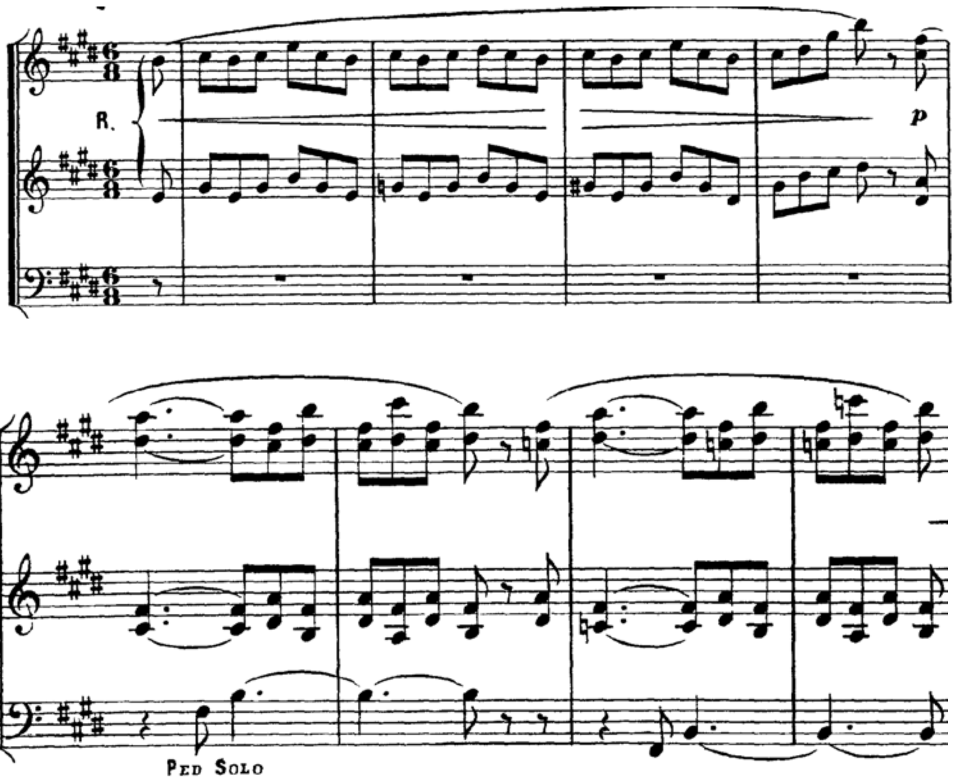
După o precipitare semnificativă a muzicii, tema este expusă pentru ultima oară la sopran, fiind acompaniată de motive de *carillon*. Finalul este asemenea unei *toccate* franceze, în cadrul ultimelor măsuri apărând o înlănțuire de optimi la pedalier, care conferă un plus de gravitate muzicii.

Analizând structura acestei părți putem evidenția o structură de *rondo* (A-B-Av1-Bv1-Av2-Av3), care se finalizează cu o secțiune de tip *toccată*.

III. Scherzo - Quasi presto (Mi major)

Partea a treia este o piesă muzicală virtuoză concepută în formă de *sonată*. În cadrul expoziției prima temă este expusă la sopran, fraza antecedentă fiind un pasaj de optimi acompaniat de un contrapunct care

pendulează între *Mi* major și *mi* minor, iar cea consecventă prezentând motive alcătuite din figurații de acorduri (Img. 161). Sonoritatea stridentă produsă de combinația de registre indicată de compozitor, contribuie la realizarea caracterului jucăuș al muzicii.



Img. 161: *Louis Vierne,* Deuxième symphonie, op. 20*, Partea III, măs. 1-8*[343]
Prima temă la sopran

Din măsura 16 începe a doua secțiune din expoziție, în care apare o variație a temei la sopran, acompaniată de un mers cromatic descendent la alto și la bas, și un punct de orgă pe tonică la tenor. Rolurile sunt mai

[343] http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d8/IMSLP04006-VierneOrganSymphonieNo2.pdf
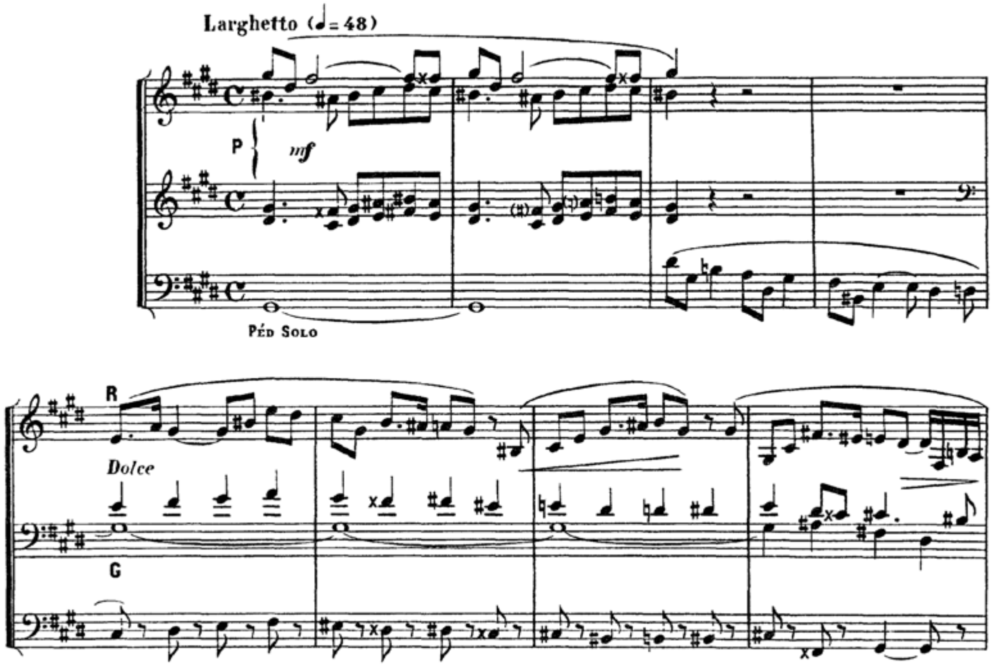
apoi inversate, linia melodică trecând la tenor, iar acompaniamentul la alto și la sopran. Apoi urmează schimburi de manuale pentru realizarea unor efecte de ecou. Din măsura 37 se reiau secțiunile precedente fără modificări semnificative. Din măsura 79 se continuă cu motive ostinate la vocile superioare, la bas fiind prezentată tema a doua (*Sol* major), al cărui profil melodic este inspirat din prima temă a părții întâi.

Dezvoltarea începe în măsura 110 în tonalitatea *Fa#* major, prima temă fiind expusă în măsura 113. Apoi urmează un episod în care se modulează spre tonalitatea *Lab* major, tema a doua apărând în măsura 149, cu același acompaniament de motive ostinate.

În măsura 192 începe repriza în care prima secțiune din expoziție este preluată fără modificări semnificative. Pe parcursul reprizei tema a doua nu mai apare, din măsura 229 începând *coda*. Partea se încheie cu un epilog acordic registrat cu *Gamba* și *Voix céleste*, sub care apare o ultimă oară capul temei.

IV. Cantabile - Larghetto (do# minor –Do# major)

Partea a patra este concepută în formă de *lied*. La început regăsim o frază introductivă în care se prezintă o linie melodică la sopran cu acompaniament acordic. Din măsura 3, linia melodică este trecută la vocea basului. Această frază introductivă constituie de fapt tema secundară, și va fi prelucrată mai apoi în secțiunea mediană. Tema principală a părții apare în măsura 5 la sopran, cu registrul de *Clarinet*. Acompaniamentul este realizat prin intermediul unor mersuri cromatice la tenor și la bas, respectiv un punct de orgă pe dominantă (Img. 162).



Img. 162: *Louis Vierne,* Deuxième symphonie, op. 20*, Partea IV, măs. 1-8*[344]
Tema părții la sopran

Din măsura 9 tema este ornamentată, urmând ca în măsura 13 să revină fraza introductivă. În măsura 17 este readusă tema la tenor, cu același acompaniament cromatic.

Secțiunea mediană B începe în măsura 32, în cadrul acesteia fiind prelucrată tema a doua. Registrația cu *Gamba* și *Voix céleste* contribuie la realizarea atmosferei misterioase. Limbajul este puternic cromatic, având loc o serie de modulații spre diferite tonalități. Pe parcursul secțiunii mediene scriitura devine tot mai încărcată, din măsura 50 efectuându-se și un amplu *crescendo*. Din măsura 58 începe o punte în *decrescendo*, care realizează trecerea spre repriză, prelucrând motive din tema principală.
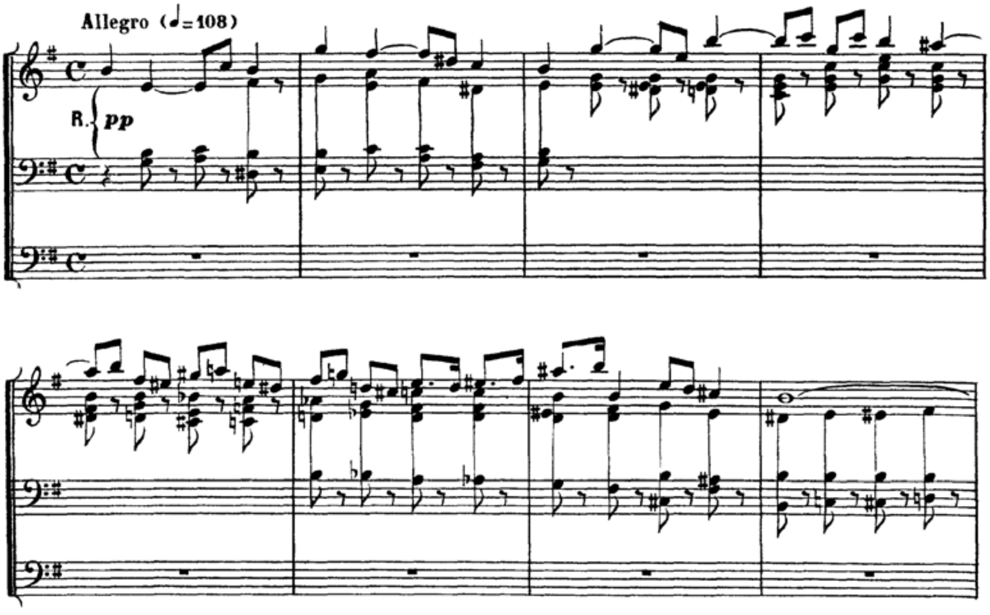
Repriza începe în măsura 64, tema principală apărând din nou la sopran, fiind prevăzută cu un acompaniament mult mai stufos decât în

[344] http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d8/IMSLP04006-VierneOrganSymphonieNo2.pdf

cadrul primei secțiuni. La finalul părții regăsim o codă în care răsună tema secundară, încheierea fiind concepută în *Do#* major.

V. Final - Maestoso (mi minor - Mi major)

Concepută în formă de sonată, ultima parte a simfoniei debutează cu o perioadă introductivă cu caracter de marș. Materialele muzicale utilizate aici vor fi prelucrate mai târziu în cadrul dezvoltării. În măsura 9 începe expoziția, cu prezentarea unei teme la sopran, inspirată din tema secundară a *scherzo*-ului. Tema este acompaniată de o serie de acorduri pregnante (Img. 163). Ritmica temei se aseamănă cu cea a temei din partea a doua, valoarea cea mai lungă căzând pe un timp slab. Expoziția începe în *pp*, mai apoi urmând un crescendo spre o nouă apariție a temei (Măs. 28) într-o prelucrare acordică.



Img. 163: *Louis Vierne,* Deuxième symphonie, op. 20, *Partea V, măs. 9-16*[345]
Prima temă la sopran

[345] http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d8/IMSLP04006-VierneOrganSymphonieNo2.pdf

Din măsura 35 începe o punte lungă în care se prelucrează materialele muzicale prezentate în perioada introductivă și în a doua parte a temei. În măsura 51 începe o nouă secțiune în care apare tema a doua la sopran (*si* minor), acompaniată de mersuri cromatice la alto și la bas, și un punct de orgă pe dominantă.

Dezvoltarea începe în măsura 71, cu intervenția primei teme în *si* minor, acompaniată de o înșiruire de triolete cromatice deasupra unui punct de orgă pe dominantă. Urmează apoi un *crescendo* și o modulație spre *Mib* major, tema întâi apărând din nou în varianta acordică în măsura 87. Apoi tema este prezentată din nou în *mi* minor (Măs 93), având loc o oprire pe un acord de dominantă. După acest moment intensitatea sonoră este redusă la *pp*, urmând o secțiune în *mib* minor în care sunt prelucrate motive derivate din prima temă. Urmează o serie de gesturi dinamice pentru nuanțarea discursului muzical. Apoi se efectuează o modulație spre *Lab* major, tema a doua fiind expusă în măsura 131 la tenor. Prin intermediul unei modulații și al unui *decrescendo* se ajunge la o punte. În cadrul acesteia se desfășoară un șir lung de pasaje de șaisprezecimi, deasupra căreia este adusă tema a doua cu valori augmentate. Pe parcursul acestei punți se realizează un amplu *crescendo*, tensiunile acumulate fiind canalizate în repriza părții, care începe în măsura 168.

În cadrul reprizei compozitorul reia prelucrarea acordică a temei prezentate în măsura 27, urmând mai apoi să readucă tema a doua în *Mi* major (Măs. 186). Partea se încheie cu o *codă* în care compozitorul readuce capul temei, sub care se desfășoară o înlănțuire de motive ostinate de tip *carillon*.

Symphonie nr. 3, op. 28 (fa# minor)
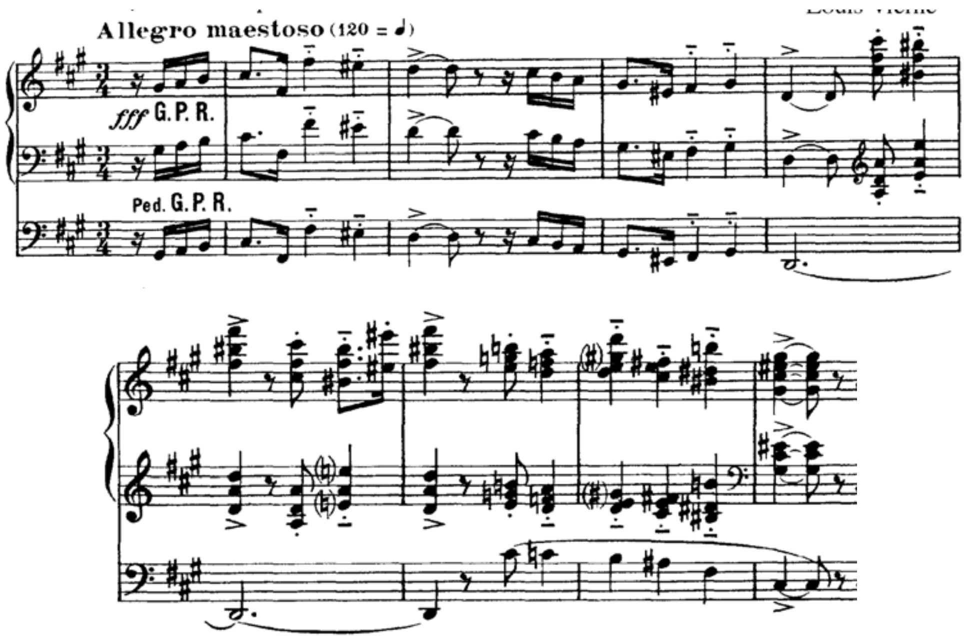
Cea mai cunoscută simfonie a compozitorului a luat naștere în vara anului 1911 în casa de vacanță a familiei Dupré din Saint-Valéry-en-Caux. Prima audiție a lucrării a avut loc la *Sala Gaveau* din Paris la data de 12 martie 1912, în interpretarea lui Marcel Dupré, căreia i-a fost dedicată[346].

[346] ***, *Handbuch Orgelmusik, Komponisten, Werke, Interpretation*, pp. 415-516.

Deși între temele părților există un anumit grad de înrudire, în cazul acestei simfonii nu se evidențiază o concepție ciclică clară.

I. Allegro maestoso (fa# minor)
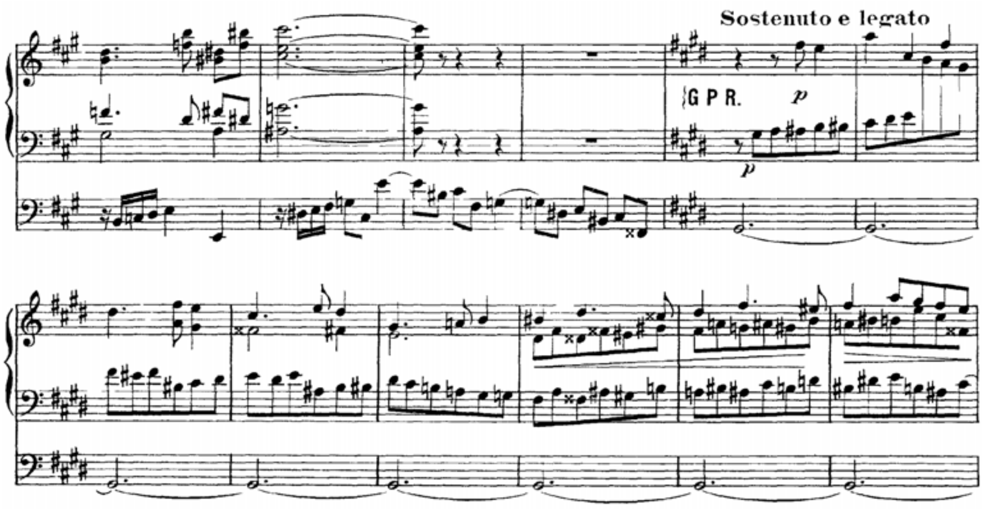
Concepută în formă de sonată, prima parte debutează cu o secțiune energică în care este prezentată prima temă, fraza antecedentă fiind concepută la unison, iar fraza consecventă acordic. În măsura 9 tema este expusă din nou în *la* minor (relația de terță), urmând apoi o punte pe manualul *R.*, în care se prelucrează motive preluate din temă (Img. 164).



Img. 14: *Louis Vierne,* Troisième symphonie, op. 28*, Partea I, măs. 1-8*[347]
Prima temă

Tema a doua este prezentată în măsura 45 (*do#* minor) la vocea sopranului. Intervenția temei este marcată și de indicația *Sostenuto e legato*. Acompaniamentul este realizat prin intermediul unor contra-puncte cromatice și un punct de orgă pe dominantă (Img. 165).

[347] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/0f/IMSLP04007-VierneOrganSymphonieNo3.pdf



***Img. 165:** Louis Vierne,* Troisième symphonie, op. 28, *Partea I, măs. 41-52*[348]
Tema a doua la sopran

În continuare urmează un *crescendo* care se canalizează într-o nouă apariție acordică a primei teme (Măs. 73). Apoi se trece pe manualul *R.*, și se efectuează un *decrescendo* și o modulație spre *do* minor, tonalitatea în care începe dezvoltarea în măsura 82.

În cadrul dezvoltării se prelucrează tema a doua prima dată în *do* minor, iar mai apoi în *re* minor. În măsura 94 apare capul primei teme acompaniată de contrapunctul cromatic al temei secundare, prima dată în *Lab* major, iar ma apoi în *La* major. În continuare apare capul temei a doua (Măs. 108) împreună cu capul primei teme, iar mai apoi tema a doua în *fa* minor, acompaniată de pasaje cromatice de șaisprezecimi și un punct de orgă pe tonică. Apoi se desfășoară un *crescendo* pe parcursul unui lung pasaj de șaisprezecimi care începe la bas și continuă la sopran.
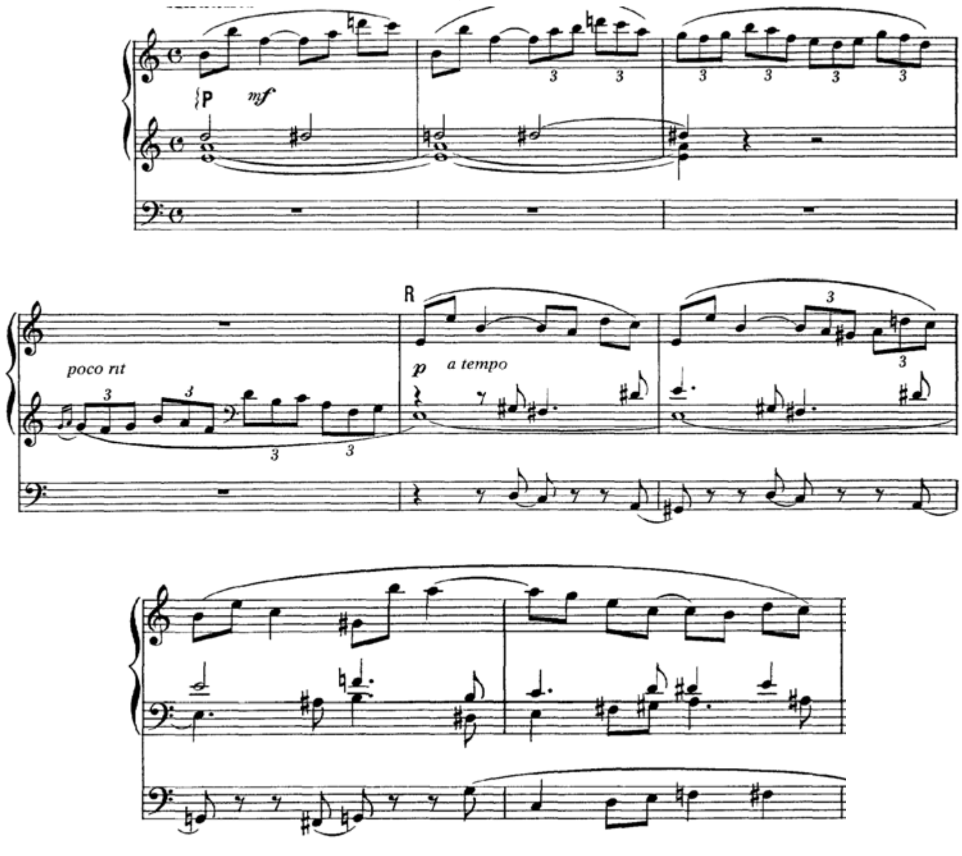
Urmează apoi o modulație spre tonalitatea de bază *fa#* minor, la sfârșitul măsurii 130 începând repriza. Tema întâi este expusă aici în varianta acordică, fiind acompaniată de o înlănțuire de optimi la pedalier, care sporește caracterul dramatic al muzicii. În măsura 150 este readusă

[348] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/0f/IMSLP04007-VierneOrganSymphonieNo3.pdf

tema a doua. Partea se încheie cu o *codă* în care apare capul primei teme la pedalier, acompaniate de acorduri cromatice descendente care imită râsul. La final este expusă fraza antecedentă a temei principale la unison, partea încheindu-se la fel cum a început, dar cu un acord de *Fa#* major.

II. Cantilène - Andantino moderato (la minor)

Partea a doua este o cantilenă în formă de *lied* care debutează cu o frază introductivă pe manualul acompaniator, prevestind linia melodică a temei. În măsura 5 este expusă tema concepută diatonic cu registrele de *Clarinet* sau *Oboi* și *Cor de nuit* (Img. 166).
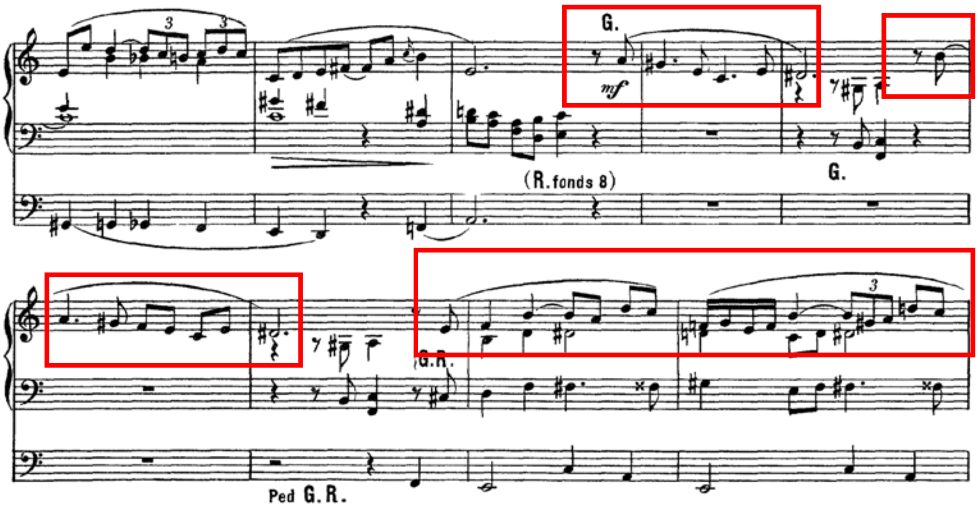


Img. 166: *Louis Vierne,* Troisième symphonie, op. 28, *Partea II, măs. 1-8*[349]
Fraza introductivă și prima frază a temei la sopran

[349] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/0f/IMSLP04007-VierneOrganSymphonieNo3.pdf

În măsura 13 prima capul temei apare la alto cu același acompaniament de optimi la pedalier și un punct de orgă pe dominantă la sopran. În continuare este prelucrată capul temei, acesta apărând în sol minor (Măs. 16), iar mai apoi într-un *canon* la octavă între bas și sopran (Măs. 18-19). Apoi tema este reluată în varianta originală (Măs. 20), având loc o încheiere în tonalitatea de bază.

După acest moment urmează secțiunea mediană B (Măs. 27), în care apare o nouă linie melodică cu ritmuri punctate, expusă pe manualul *G.O.* cu registrele de *Fond 8* (Img. 167).



Img. 167: *Louis Vierne,* Troisième symphonie, op. 28, *Partea II, măs. 27-33*[350]
Melodia expusă în secțiunea mediană B
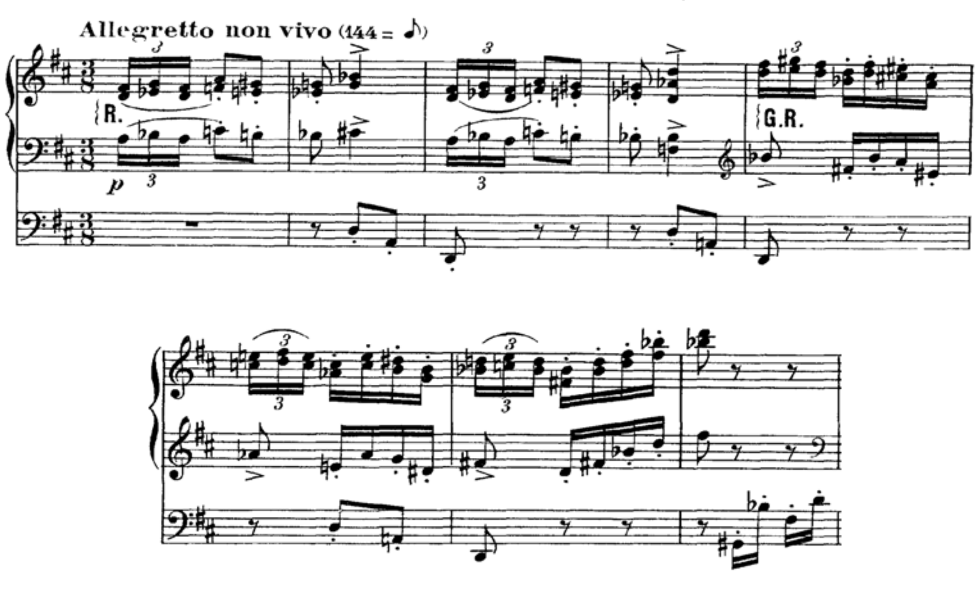
În continuare este prelucrată această linie melodică, urmând apoi o punte către repriza secțiunii A, în care apar motive preluate din finalul liniei melodice prelucrate anterior. Tot aici regăsim și o înșiruire de șaisprezecimi care în cadrul reprizei va fi transformat în acompaniamentul temei. În repriză tema este prezentată cu registrul de *Trompetă*. În măsura 60 se modulează din nou spre *sol* minor, apoi regăsindu-se o

[350] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/0f/IMSLP04007-VierneOrganSymphonieNo3.pdf

prelucrare a temei în *lab* minor. Partea se încheie cu o *codă* în care este readusă melodia expusă în secțiunea mediană B, la final răsunând tema la bas sub un acord de *La* major.

III. Intermezzo - Allegretto non vivo (Re major)

Partea a treia este un *scherzo* conceput într-o structură liberă, similară formei de *rondo*. În prima secțiune a părții este expusă o temă cu ritmică dansantă. În cadrul primei perioade regăsim motive alcătuite din figurații de cvartsextacorduri majore și mărite. Registrația cu *Gamba, Flaut 8, 4* și *Nasard* produce o sonoritate specială, care contribuie la realizarea unei atmosfere bizare, se poate spune ironice (Img. 168).
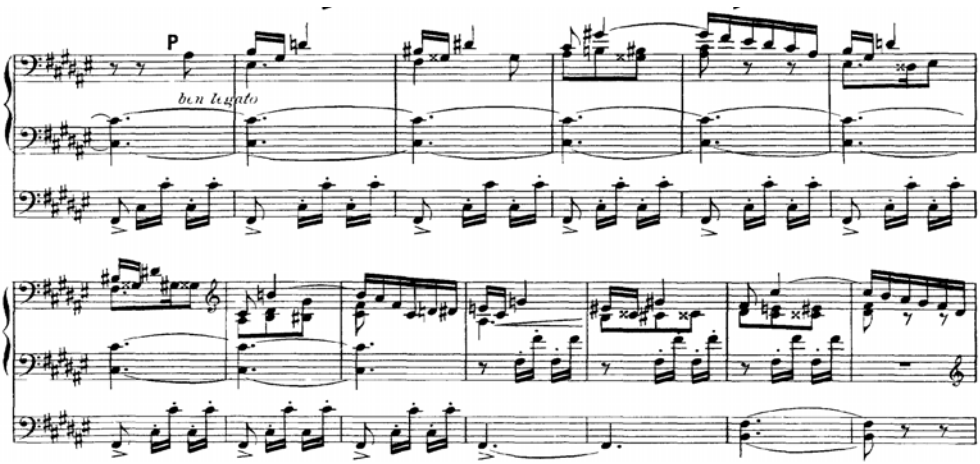


Img. 168: *Louis Vierne,* Troisième symphonie, op. 28*, Partea III, măs. 1-8*[351]
Tema părții

Din măsura 9 tema este prezentată din nou cu mici modificări, urmând apoi o scurtă tranziție în care apare doar motivul de triolet din capul temei, ducând spre o nouă intervenție tematică. Urmează apoi o

[351] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/0f/IMSLP04007-VierneOrganSymphonieNo3.pdf

modulație spre *Fa#* major, secțiunea B începând în măsura 41. În cadrul acestei secțiuni apare o a doua temă cu caracter liric. Aceasta este prezentată pe manualul *P.* cu registrele *Salicional* și *Unda maris*, care produc o sonoritate interesantă de *tremolo*. Acompaniamentul este realizat prin intermediul unui punct de orgă pe dominantă, un contrapunct la alto și un motiv ostinat de octave *staccate* la pedalier (Img. 169).
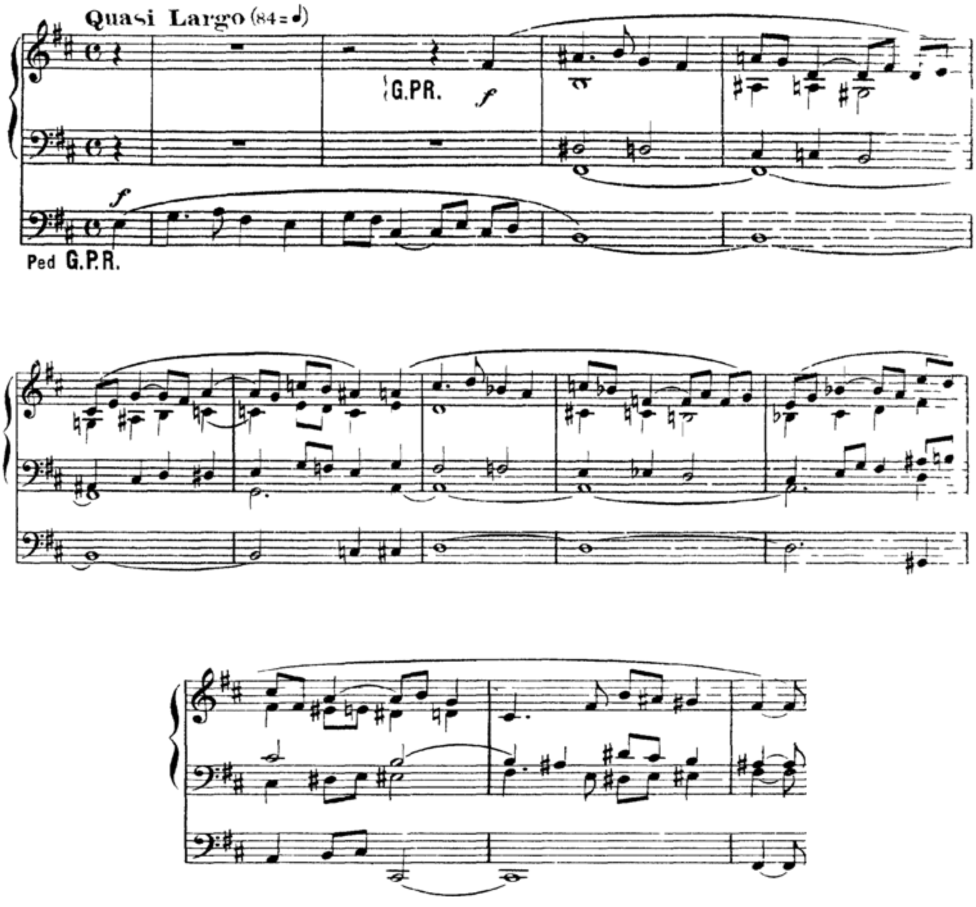


Img. 169: *Louis Vierne,* Troisième symphonie, op. 28*, Partea III, măs. 37-54*[352]
Tema a doua la sopran

După încheierea cupletului se reia secțiunea A în tonalitatea *Sib* major (Măs. 75), urmând apoi un episod în care este prelucrat capul temei și o modulație spre tonalitatea de bază. În măsura 109 începe repriza, în care materialele muzicale prezentate în secțiunea A sunt preluate fără modificări semnificative. Apoi urmează o modulație spre *Fa* major compozitorul readucând secțiunea B. La final regăsim o *codă* în care apar motive derivate din prima temă. Partea se încheie în tonalitatea de bază *Re* major.

[352] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/0f/IMSLP04007-VierneOrganSymphonieNo3.pdf

IV. Adagio - Quasi largo (si minor)

Concepută în formă de *lied*, penultima parte începe cu prezentarea primei fraze tematice la bas. Aceasta este mai apoi trecută la sopran, fiind prevăzută cu un acompaniament de tip coral și un punct de orgă pe tonică. În continuare se modulează spre *re* minor, tema fiind prezentată din nou la sopran, cu un acompaniament similar celui precedent (Img. 170).



Img. 170: *Louis Vierne,* Troisième symphonie, op. 28, *Partea IV, măs. 1-12*[353]
Tema prezentată la bas, iar mai apoi la sopran

[353] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/0f/IMSLP04007-VierneOrganSymphonieNo3.pdf
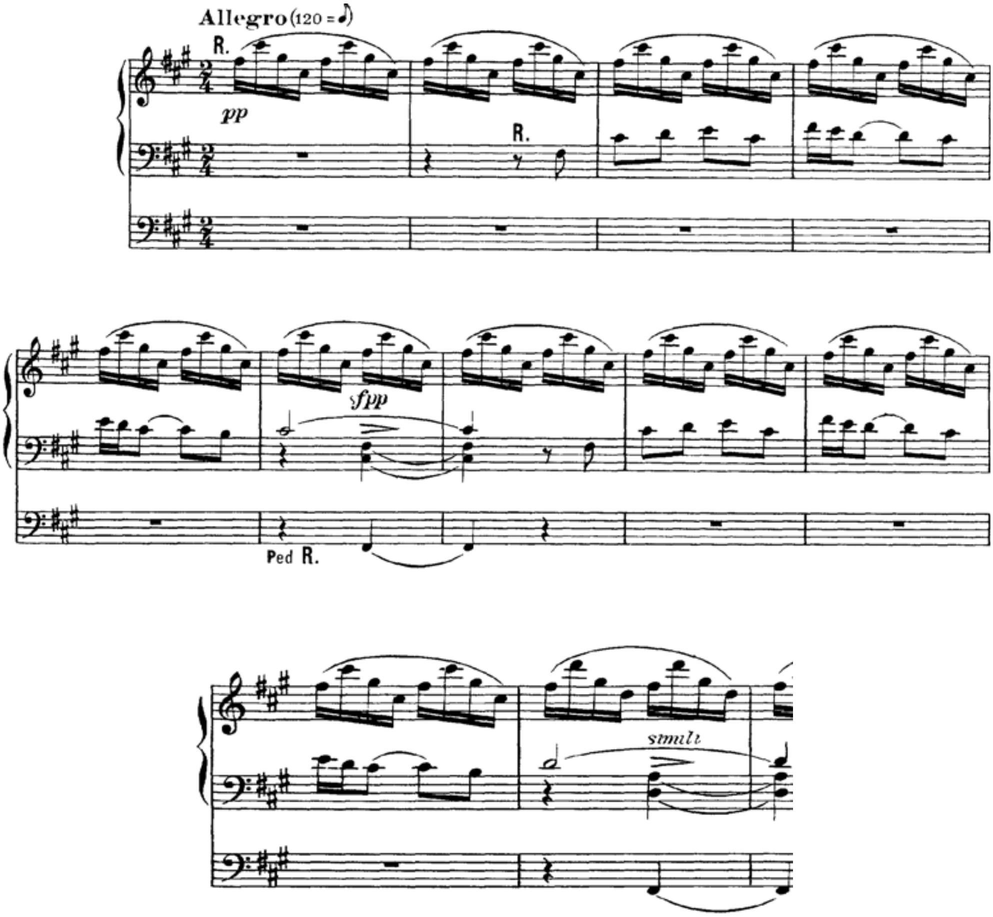
După o modulație spre *Fa#* major, tema este reluată în varianta originală, urmând apoi o altă modulație spre *mi* minor.

De la sfârșitul măsurii 24 începe secțiunea mediană B în care este prelucrat un motiv derivat din a doua parte a temei. Apoi urmează o intensificare dinamică efectuată pe parcursul unor pasaje cromatice ascendente, în locul unei culminații având loc un salt de două octave. În continuare urmează puntea care face legătura cu repriza secțiunii A, în care se regăsesc motive tematice expuse pe diferite manuale.

Repriza începe în măsura 62, registrată doar cu registrul *Voix céleste*. Tema este prezentată ma întâi în varianta originală, urmând mai apoi transpunerea acesteia cu o octavă mai sus, acompaniamentul fiind realizat prin intermediul unor sexte paralele care se deplasează cromatic, și un punct de orgă pe dominantă. Partea se încheie cu o codă în *Si* major, în care se regăsesc motive derivate din capul de temă.

V. Final - Allegro (fa# minor-Fa# major)

Ultima parte este o *toccată* franceză structurată în formă de sonată. Prima secțiune este dominată de o înlănțuire de motive ostinate sub care se desfășoară prima temă la tenor, structurată în patru fraze a câte patru măsuri (aabc). Registrația este cea caracteristică *toccatelor* franceze, cu registre de *Fond* și *Ancii 16, 8, 4*, manualele fiind cuplate între ele, iar pedala de expresie fiind închisă (Img. 171).



***Img. 171:** Louis Vierne,* Troisième symphonie, op. 28*, Partea V, măs. 1-12*[354]
Tema părții la tenor

În continuare regăsim încă două intervenții tematice în *la* minor (Măs. 29) și în *fa#* minor (Măs. 52), cea din urmă fiind prezentată cu o octavă mai sus. Apoi urmează o scurtă tranziție către a doua secțiune a expoziției în care este prezentată tema a doua. Aceasta este prezentată în *Fa* major cu un acompaniament ostinat de șaisprezecimi și sexte paralele realizate între alto și bas. În măsura 104 regăsim puntea către dezvoltarea părții în care apare tema întâi (Măs. 111) în *sol* minor, iar mai apoi în *si*

[354] http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/0f/IMSLP04007-VierneOrganSymphonieNo3.pdf

minor și în *la* minor. În măsura 163 apare tema a doua în *La* major, urmând apoi puntea către repriză în cadrul căreia se desfășoară un *crescendo* semnificativ, capul temei fiind citat asemenea unui semnal.

În măsura 201 începe repriza, tema apărând la pedalier în variantă augmentată, acompaniată de aceleași motive ostinate la tenor, un mers cromatic la sopran și puncte de orgă pe tonică și pa medianta superioară. În continuare rolurile sunt inversate, tema apărând la sopran (Măs. 234). În măsura 253 începe *coda* în *Fa#* major, în care apare prima dată tema a doua, iar mai apoi tema întâi în variantă acordică (Măs. 269), acompaniată de figurații de șaisprezecimi la bas. După repetarea obsesivă a ultimului motiv din prima frază a temei, partea se încheie cu o rărire amplă în Fa# major.

Symphonie nr. 4, op. 32 (sol minor)
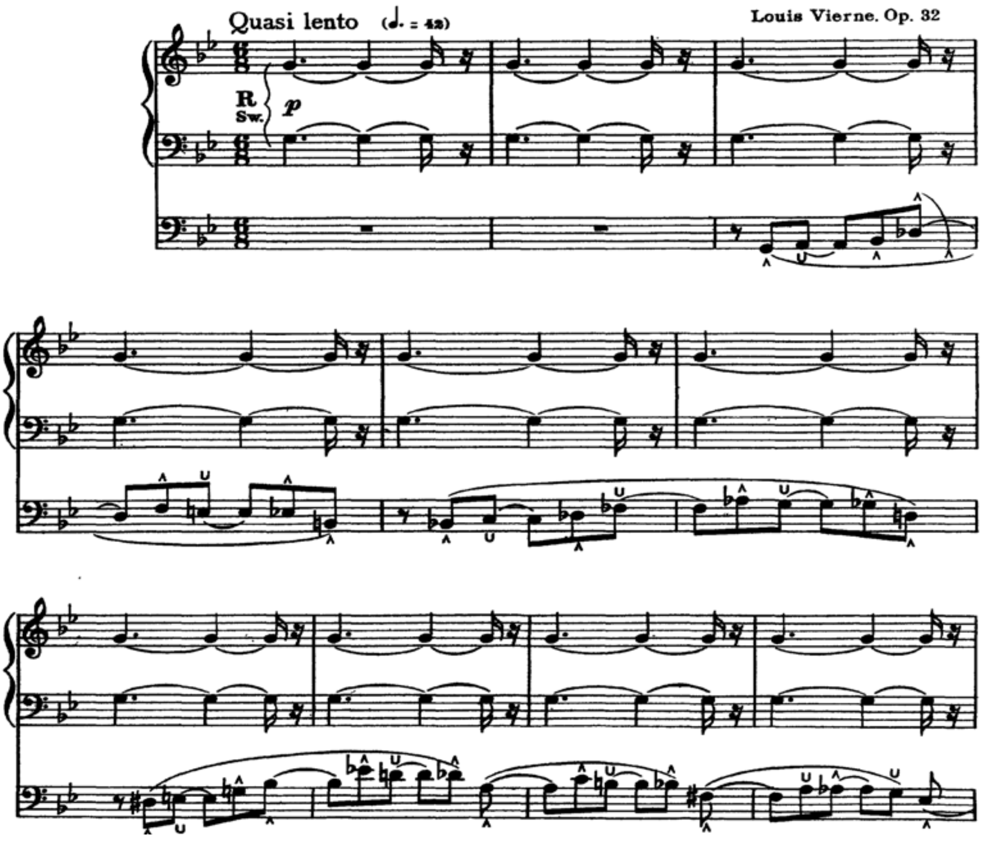
Simfonia a patra a fost compusă în vara anului 1914 în La Rochelle și a fost dedicată elevului lui Vierne, William C. Carl, fondatorul instituției *Guilmant Organ School* din New-York. Lucrarea a fost publicată în 1917 de editura *Schirmer* din New York și a fost cântată în prim audiție de organistul Francis Snow, într-un concert organizat la biserica *Second Church* din Boston[355]. Această lucrare este cea mai puțin cunoscută simfonie a compozitorului, ceea ce se datorează probabil faptului că muzica este foarte cromatică și uneori monotonă, un public amator nefiind capabil să o savureze pe deplin.

În cadrul acestei simfonii concepția ciclică este evidentă, în prima parte a lucrării prezentându-se o temă din care izvorăsc materialele tematice utilizate în celelalte părți.

I. Prélude - Quasi lento (sol minor)

Prima parte debutează într-o atmosferă sumbră, tema fiind expusă la bas, cu un acompaniament *ostinat* realizat prin repetarea tonicii. În cadrul temei regăsim toate cele 12 sunete ale gamei cromatice (Img. 172).

[355] Smith, Rollin, *Louis Vierne Organist of the Notre Dame Cathedral*, p. 538.



Img. 172: *Louis Vierne,* Symphonie no. 4, op. 32, *Partea I, măs. 1-10*
Tema expusă la bas
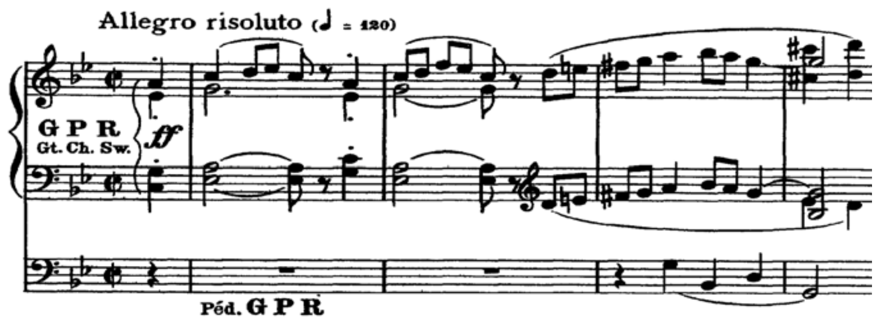
Discursul muzical este dominat de un cromatism puternic și de ritmuri sincopate greoaie, care creează o atmosferă monotonă. Nici din punct de vedere dinamic nu se întâmplă nimic semnificativ, atmosfera melancolică fiind întreruptă doar fugitiv de o linie melodică expusă pe manualul *R.* cu registrul de *Trompetă* (Măs. 40-43). Apoi se reia mersul monoton, dar doar la trei voci. Între măsurile 63-68 apare din nou linia melodică expusă cu registrul de *Trompetă.* Mersul cromatic greoi este reluat și în ultima secțiune, la final apărând din nou acompaniamentul ostinat realizat prin repetarea tonicii, care se transformă apoi în cvinte goale.

După cum se poate observa, această parte este concepută într-o formă strofică: A(Măs. 1-39) - interludiu (Măs. 39-43) - Av1 (Măs. 44-58) -

interludiu (Măs. 58-68) - Av2 (Măs. 69-102). Ea poate fi interpretată ca un preambul pentru *Allegro*-ul următor, tema principală a acestuia fiind derivată din melodia expusă cu registrul de *Trompetă* în cadrul interludiilor dintre secțiuni.

II. Allegro - Allegro risoluto (sol minor)
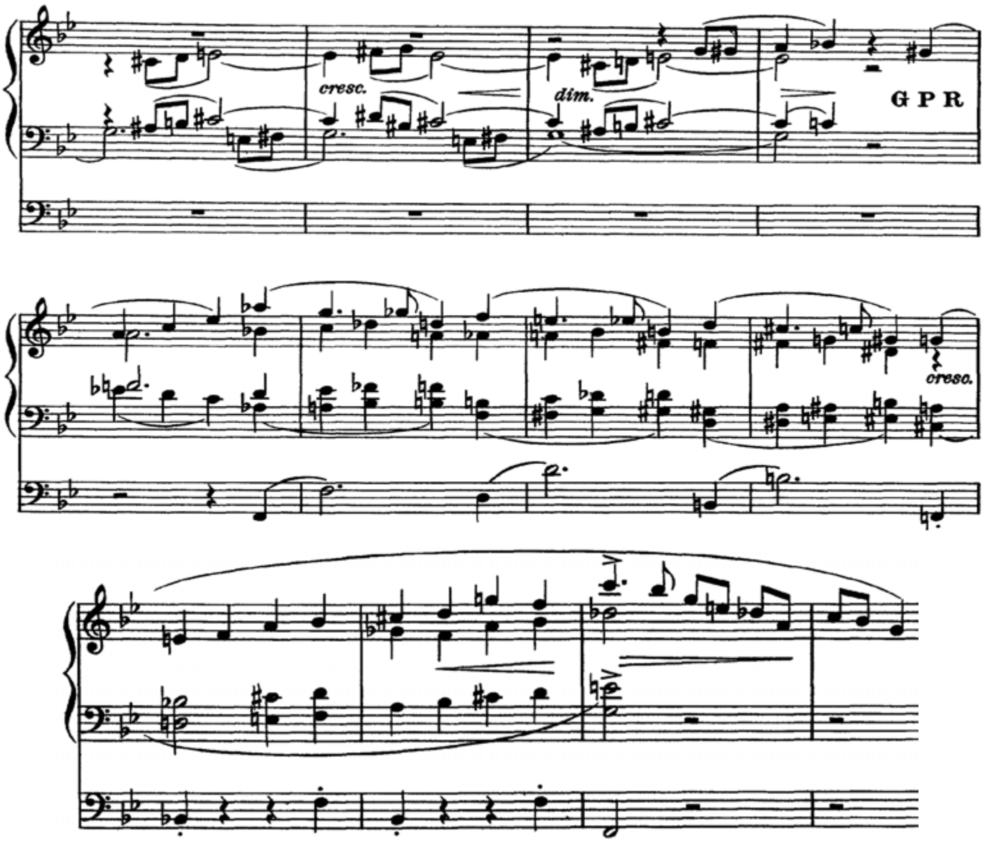
Partea a doua este concepută în formă de sonată. La început are loc prezentarea temei principale la sopran, fraza antecedentă fiind prevăzută cu un acompaniament acordic, în timp ce fraza consecventă se desfășoară în octave paralele, cu un acompaniament simplu la pedalier (Img. 173).



***Img. 173:** Louis Vierne,* Symphonie no. 4, op. 32*, Partea II, măs. 1-4*[356]
Prima temă în linia sopranului

De la sfârșitul măsurii 4 tema este reluată în varianta inversată. În continuare ea apare de mai multe ori succesiv, urmând mai apoi o scurtă tranziție către a doua secțiune a expoziției în care regăsim tema a doua în *Sib* major. Spre deosebire de prima temă care este diatonică, tema a doua este cromatică (Img. 174). În continuare urmează o intervenție a temei a doua la pedalier, iar mai apoi o punte spre dezvoltarea părții.

356 http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/af/IMSLP04008-VierneOrganSymphonieNo4.pdf



Img. 174: *Louis Vierne,* Symphonie no. 4, op. 32*, Partea II, măs. 30-41*[357]
Tema a doua la sopran începând de la sfârșitul măsurii 33

Dezvoltarea (*mi* minor) începe în măsura 62 cu un *fugato* în care este prelucrată prima temă, ea apărând prima dată la tenor, iar mai apoi la alto, la bas și la sopran. La sfârșitul măsurii 77 tema apare inversată la sopran și la bas (Măs. 80). În continuare regăsim o tranziție spre intervenția temei a doua în măsura 93, care ulterior va fi prelucrată acordic cu un acompaniament ostinat de optimi cromatice (Măs. 96-105). Apoi urmează un episod în care se prelucrează motive tematice, respectiv puntea către repriza care începe în măsura 126.

În cadrul reprizei regăsim tema întâi prezentată dublată la octavă, iar mai apoi tema a doua (Măs. 145) cu un acompaniament acordic și un
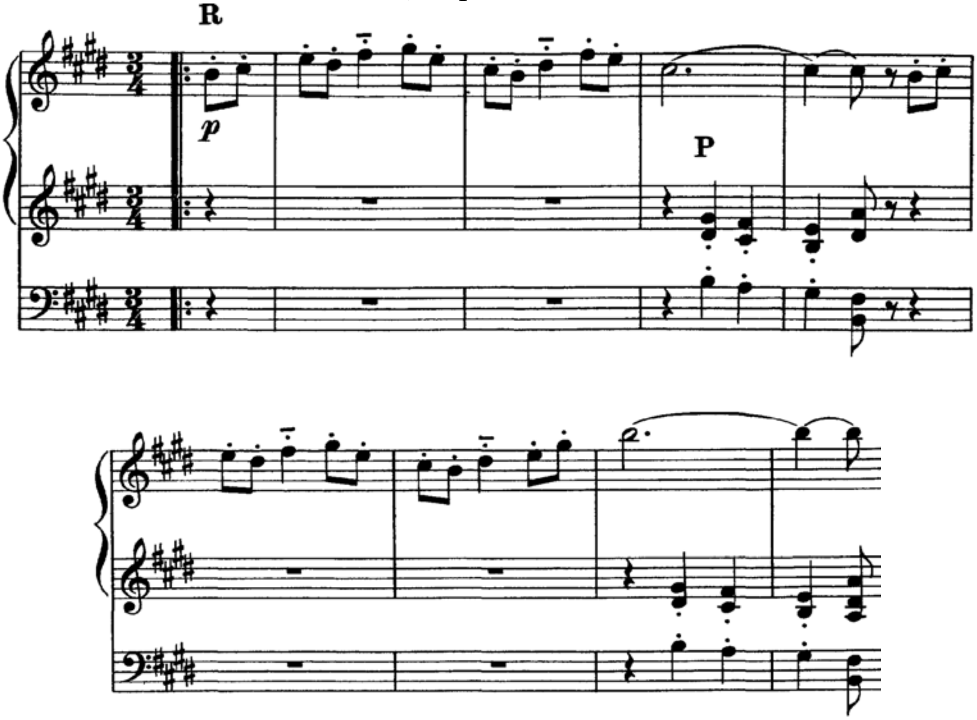
---

[357] http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/af/IMSLP04008-VierneOrganSymphonieNo4.pdf

mers cromatic ascendent la pedalier. La final capul temei a doua este prezentat într-un *canon* dintre sopran și bas, partea fiind încheiată după o rărire amplă pe un acord de *Sol* major.

III. Menuet - Tempo di minuetto (Mi major)

Partea a treia debutează cu prezentarea temei principale la sopran, cu registrul de *Oboi* de pe manualul *R.*. Aceasta este prevăzută cu o articulație *staccată,* și la început se desfășoară neacompaniată. Acompaniamentul cu acorduri *staccate* apare în a doua jumătate a frazelor muzicale (Img. 175). În măsura 8 începe un *canon* la octavă între sopran și tenor, efectuându-se o modulație spre tonalitatea dominantă.
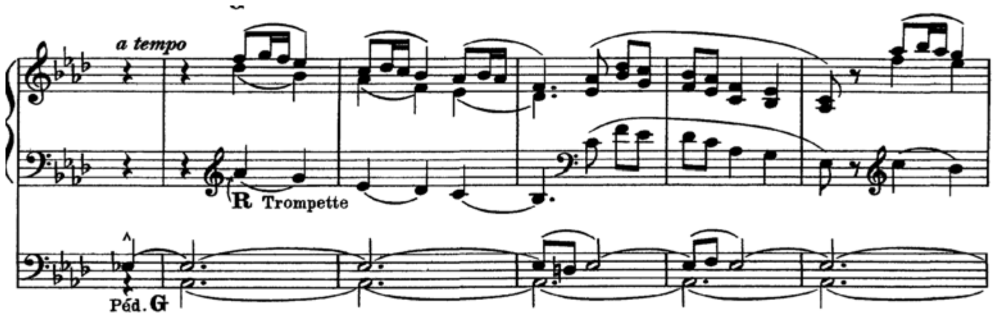


Img. 175: *Louis Vierne,* Symphonie no. 4, op. 32, *Partea III, măs. 1-8*[358]
Primele două fraze din tema menuetului
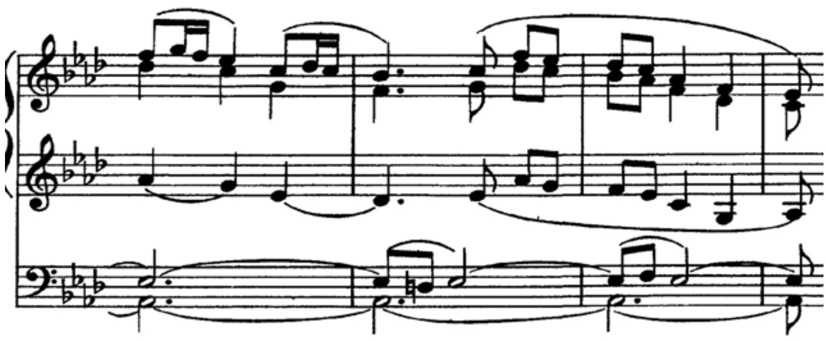
Primul segment al secțiunii A este repetat, urmând apoi un al doilea segment (Măs. 19) în care prima perioadă a temei inversate apare la tenor, iar a doua perioadă apare la sopran. În măsura 31 tema este expusă la bas.

[358] http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/af/IMSLP04008-VierneOrganSymphonieNo4.pdf

Din măsura 35 începe un nou *canon* între sopran și tenor, din măsura 44 fiind reluat primul segment al secțiunii cu un acompaniament cromatic. Secțiunea A se finalizează în tonalitatea de bază *Mi* major.

Secțiunea mediană este un *trio* în *Lab* major în care evoluează o temă secundară la tenor, acompaniată de un puncte de orgă pe tonică și pe dominantă, și un contrapunct vioi la sopran. Tema este registrată acum cu registrul de *Trompetă* (Img. 176).





Img. 176: *Louis Vierne,* Symphonie no. 4, op. 32*, Partea III, măs. 62-71*[359]
Tema trio-ului la tenor

În cadrul celui de-al doilea segment al *trio*-ului (Măs. 79) se prelucrează motivul cu ritm de dactil din acompaniamentul temei secundare (*fa* minor). În măsura 92 se reia primul segment al *trio*-ului al cărui final este ușor modificat.
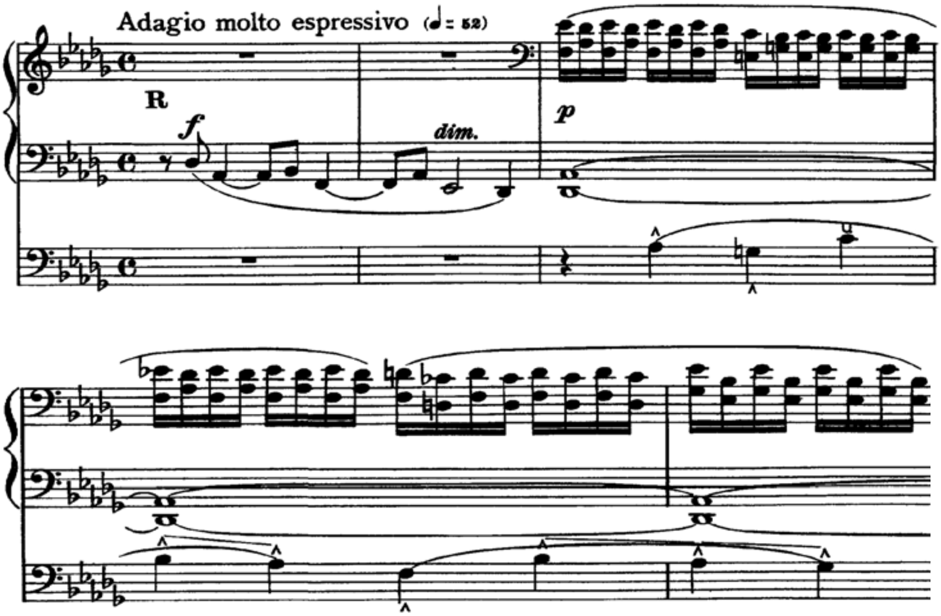
[359] http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/af/IMSLP04008-VierneOrganSymphonieNo4.pdf

În continuare începe repriza în care discursul muzical din secțiunea A este preluat fără modificări semnificative. Vocile sunt inversate, iar semnele de repetiție sunt omise. În măsura 164 începe *coda* în care cele două teme și motivele cu ritm de dactil din acompaniamentul temei secundare.

În urma analizei efectuate se evidențiază o structură de menuet de tip AB(Trio)A, secțiunile individuale putând fi structurate la rândul lor în trei segmente.

IV. Romance - Adagio molto espressivo (Reb major)

Penultima parte este concepută în formă de *lied.* Secțiunea A începe cu o scurtă introducere la tenor, care se oprește pe un punct de orgă pe tonică și pe dominantă. Sub aceasta este expusă tema la bas (Măs. 3), acompaniată de o înlănțuire de figurații de șaisprezecimi care împreună cu registrele de *Gamba* și *Voix céleste* produc o sonoritate de *tremolo* (Img. 177).
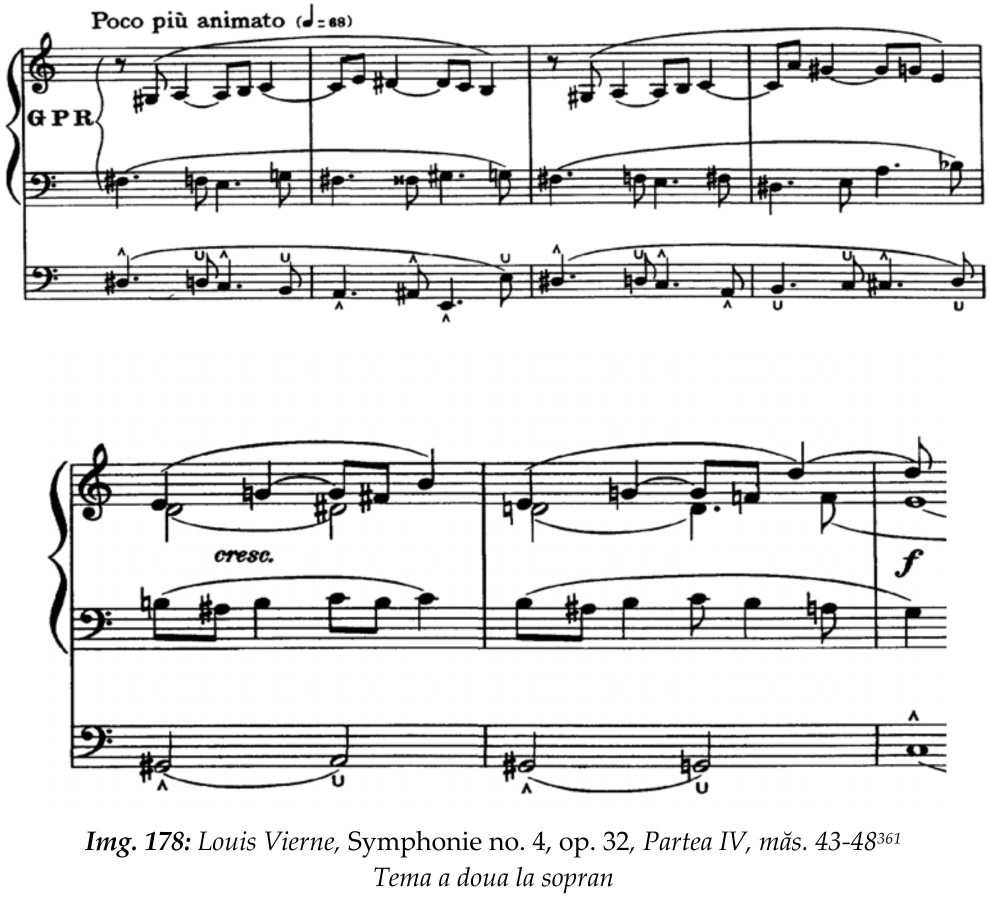


Img. 177: *Louis Vierne,* Symphonie no. 4, op. 32, *Partea IV, măs. 1-5*[360]
Fragment din tema părții

[360] http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/af/IMSLP04008-VierneOrganSymphonieNo4.pdf

Tema evoluează asemenea unei melodii infinite până în măsura 11, când aceasta este expusă la vocea sopranului. În măsura 20 se mai adaugă o voce, iar în măsura 25 tema apare din nou la tenor. Apoi urmează o punte cu caracter recitativ (Măs. 34-42) care face legătura cu secțiunea mediană B.

În cadrul secțiunii B (*la* minor), marcată *Poco più animato* regăsim o temă secundară care este inspirată din tema primei părți. Acompaniamentul temei este și el similar acompaniamentului din partea întâi, acesta prezentând același limbaj cromatic și ritmică similară (Img. 178).



Img. 178: *Louis Vierne,* Symphonie no. 4, op. 32*, Partea IV, măs. 43-48*[361]
Tema a doua la sopran
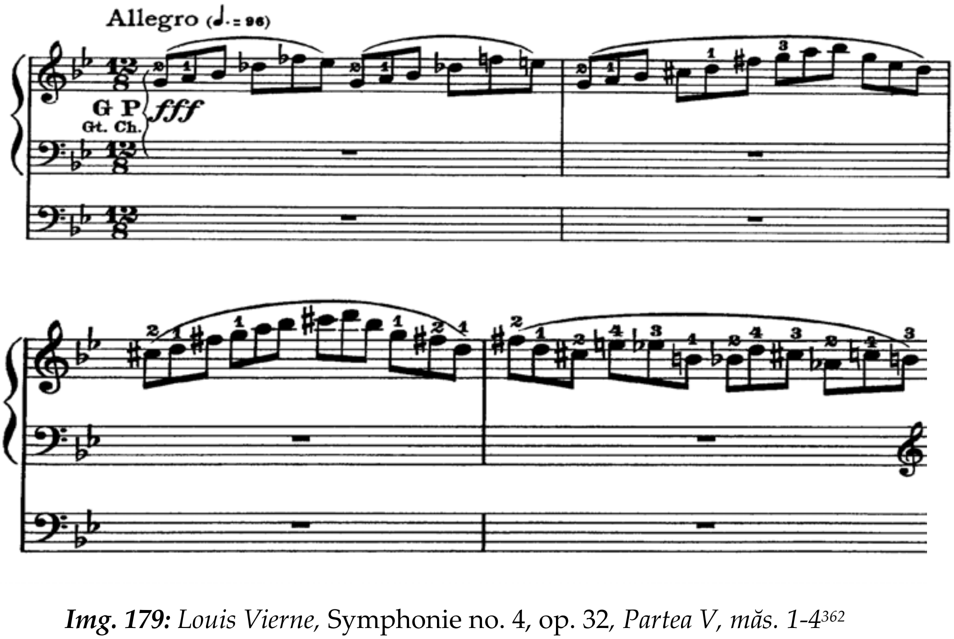
[361] http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/af/IMSLP04008-VierneOrganSymphonieNo4.pdf

În continuare se modulează spre *mi* minor, o nouă apariție a temei a doua regăsindu-se în măsura 53. Apoi urmează puntea către repriza părții (Măs. 69) în care se desfășoară un pasaj cromatic de șaisprezecimi.

Repriza începe în măsura 74, tema fiind expusă la sopran și dublată la tenor în optimi scurte. Acompaniamentul este realizat prin intermediul unor figurații de șaisprezecimi la alto și un punct de orgă pe tonică la pedalier. În *coda* părții (Măs. 86) regăsim motivele expuse în introducerea primei secțiuni, care mai apoi va fi combinată cu capul temei întâi.

V. Final - Allegro (sol minor)

Ultima parte a simfoniei este concepută în formă de sonată. De la bun început se instalează o înșiruire continuă de optimi care însă nu sunt *ostinate*, lucrarea neputând fi inclusă în categoria *toccatelor* franceze. Deși la prima vedere pare a fi un acompaniament, spirala de optimi prezentată în primele măsuri este de fapt tema principală a părții, derivată din tema primei părți (Img. 179).



***Img. 179:** Louis Vierne,* Symphonie no. 4, op. 32, *Partea V, măs. 1-4*[362]
Tema părții

[362] http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/af/IMSLP04008-VierneOrganSymphonieNo4.pdf

În măsura 5 tema este expusă din nou la tenor, la sopran apărând salturi de octave. Următoarea intervenție tematică se găsește în măsura 9, salturile de octave trecând la pedalier. În măsura 19 tema apare pentru prima oară la pedalier, celelalte voci staționând pe puncte de orgă pe tonică. Apoi urmează tranziția către următoarea secțiune în care apare tema secundară.

Tema a doua este introdusă pe manualul *R*. în măsura 26 la sopran, ritmica acesteia semănând cu ritmica acompaniamentului din partea întâi. Caracterul temei a doua nu diferă foarte mult de cel al primei teme. În ciuda virtuozității aparente datorate mersului continuu de optimi, muzica rămâne monotonă ca și în cazul primei părți.

În măsura 43 începe dezvoltarea (*si* minor) în care cele două teme apar alternativ. Apoi, după o scurtă oprire pe un acord de *Sol* major se trece la o nouă secțiune în *do* minor în care a doua temă apare la sopran. În continuare sunt prelucrate cele două teme, pe parcursul pasajelor interminabile realizându-se mai multe gesturi dinamice.

Din măsura 94 se desfășoară puntea care conduce spre repriza părții. În cadrul reprizei auzim prima dată tema întâi la tenor, acompaniată de un motiv ostinat la pedalier și un punct de orgă pe tonică la vocile superioare. În măsura 120 apare și tema a doua, cele două teme fiind mai apoi combinate în măsura 124. După acest moment discursul muzical evoluează într-o creștere dinamică continuă. La finalul părții regăsim o *codă* în care este prezentat la unison un pasaj cromatic derivat din prima temă. Partea se încheie în *Sol* major, cu un șir de acorduri pregnante.
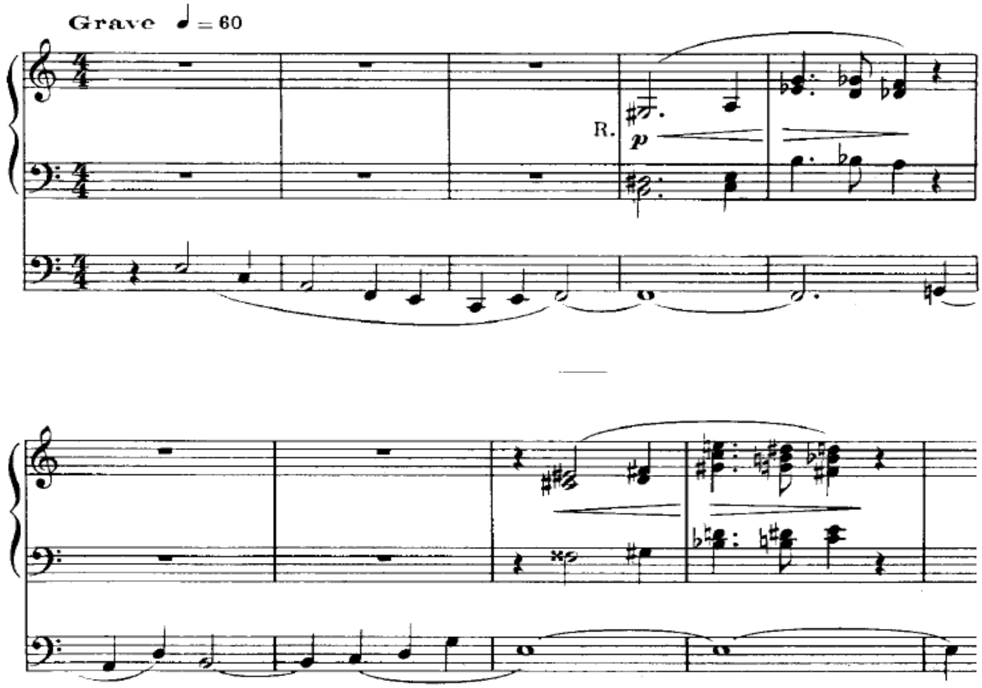
Symphonie nr. 5, op. 47 (la minor)

Simfonia a cincea a fost publicată în anul 1925 și a fost dedicată elevului lui Vierne, Joseph Bonnet, care i-a procurat un contract cu constructorul de orgă englez Henry Willis III, pentru organizarea unor

concerte de orgă în Marea Britanie[363]. În cadrul acestei lucrări concepția ciclică este evidentă, în prima parte fiind prezentate două teme care vor sta la baza întregii simfonii.

I. Grave (la minor)

Asemenea simfoniei precedente, și această lucrare debutează cu o parte lentă cu o atmosferă misterioasă. Tema părții este expusă prima dată neacompaniată la bas, urmând mai apoi prezentarea unui motiv (Motivul *x*) care va fi prezent pe tot parcursul părții (Img. 180). Tema și motivul *x* care o urmează, reprezintă materia primă care va sta la baza materialelor muzicale prezentate în celelalte părți ale simfoniei.



Img. 180: *Louis Vierne,* Cinquième symphonie, op. 47, *Partea I, măs. 1-5*[364]
Cele două teme ale primei părți

[363] Smith, Rollin, *Louis Vierne Organist of the Notre-Dame Cathedral*, p. 543.

[364] http://imslp.eu/linkhandler.php?path=/imglnks/euimg/0/06/IMSLP06171-Vierne-Symphonie_No5_op47.pdf

În măsura 23 începe prima variațiune în care tema este expusă într-un *canon* la sextă între tenor și sopran, cu un acompaniament cromatic la pedalier. În măsura 30 regăsim încă o intervenție tematică la sopran, cu un acompaniament acordic. Apoi urmează o punte spre prima variațiune a temei, în care regăsim motivul *x* (Măs. 36-41).

A doua variațiune este concepută în tonalitatea *fa#* minor. Tema apare acum la bas cu o ritmică modificată, la sopran regăsindu-se o linie melodică expusă șa manualul *R*. cu registre de *Fond* și *Oboi*. În măsura 48 tema este mutată la sopran, fiind acompaniată de un șir de sexte și terțe paralele. Apoi apare din nou motivul *x* care realizează legătura cu următoarea variațiune în care tema apare în varianta diminuată la bas (Măs. 59), iar mai apoi la sopran (Măs. 60). În măsura 66 tema apare într-o prelucrare acordică (*re* minor), urmată de o nouă apariție a motivului *x* la bas, iar mai apoi la sopran (Măs. 72-75).
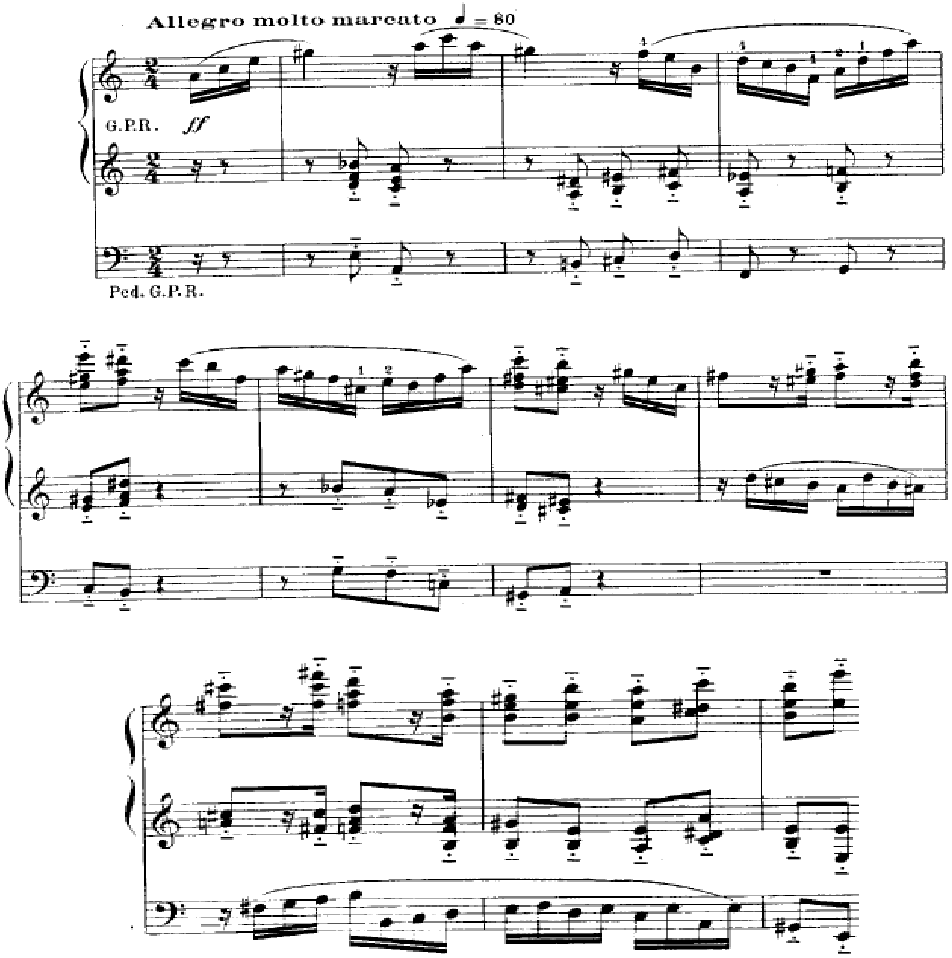
Următoarea variațiune începe în măsura 76 cu tema la pedalier și un acompaniament cromatic la manuale. Apoi urmează din nou motivul *x* la sopran pe manualul *R*., registrat cu *Quintaton16* și *Flute 4*, care produc o sonoritate sticloasă. În măsura 89 registrația este schimbată cu registrele *Gambe* și *Octavin*, iar mai apoi cu registrele de *Fond*. Observăm deci că în cazul acestei părți compozitorul era foarte interesat de latura timbrală a muzicii, indicând sonorități neobișnuite pentru accentuarea caracterului misterios. Ultima apariție tematică se regăsește în *coda* părții (Măs. 93), cu un acompaniament de acorduri cromatice și un punct de orgă pe tonică la pedalier.

O formă bine-definită în cazul acestei părți este greu de stabilit, cu atât mai mult cu cât discursul muzical este destul de static. Un ajutor în acest demers ar fi barele duble indicate de compozitor după măsurile 41 și 73. Luând acestea în considerare se poate evidenția următoarea structură de sonată:

Expoziția – Tema principală și motivul *x* cu valoare tematică – *la* minor (Măs. 1-41)
Dezvoltarea – Prelucrarea temei în cadrul unor variațiuni – *fa#* minor, *re* minor (Măs. 42-73)
Repriza – Reluarea temei și motivului *x* – *la* minor (Măs. 74-92)
Coda – Tema apare la sopran – la minor (Măs. 93-100)

II. Allegro molto marcato (la minor)

În cazul părții a doua se poate distinge o formă clară de sonată. În cadrul expoziției este prezentată o temă energică, acompaniată de acorduri marcate (Img. 181).
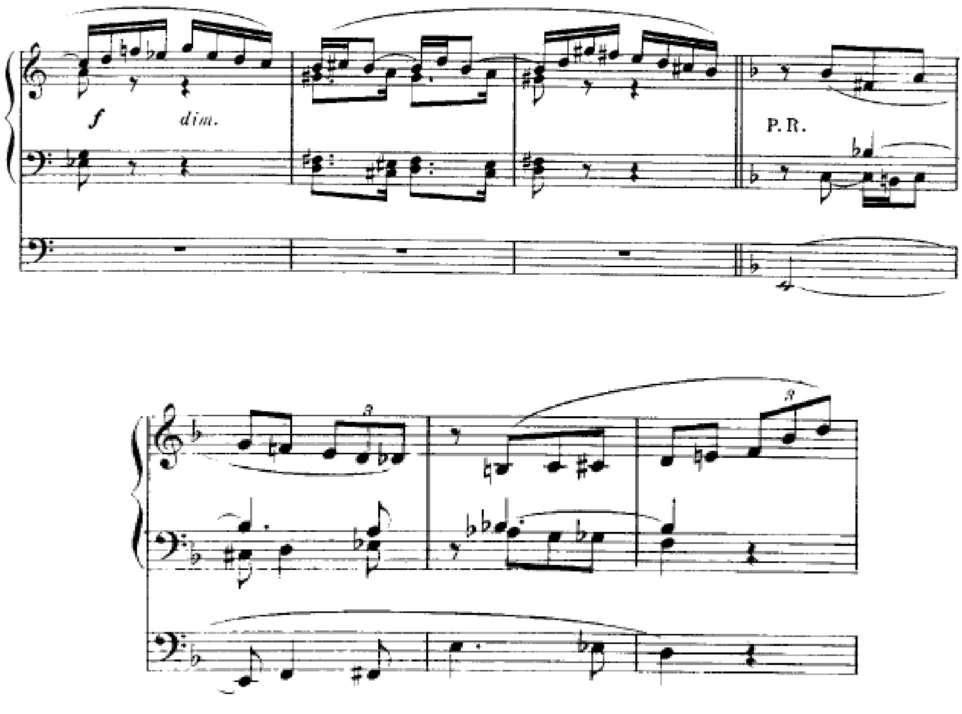


***Img. 181:** Louis Vierne,* Cinquième symphonie, op. 47, *Partea II, măs. 1-10*[365]
Prima temă la sopran

În măsura 10 tema apare la tenor cu același acompaniament de acorduri pregnante. Apoi, în măsura 21 regăsim o intervenție a temei ușor variate la tenor.

[365] http://imslp.eu/linkhandler.php?path=/imglnks/euimg/0/06/IMSLP06171-Vierne-Symphonie_No5_op47.pdf

În măsura 26 începe o punte către următoarea secțiune a părții în care este expusă tema a doua. În cadrul acestei punți este prelucrat capul temei, acesta apărând în *stretto.* Apoi urmează o modulație, tema a doua derivată din motivul *x* prezentat în prima parte fiind expusă în măsura 39, în tonalitatea *Fa* major (Img. 182). În continuare este prelucrată tema a doua, din măsura 76 începând puntea către dezvoltarea părții.



Img. 182: *Louis Vierne,* Cinquième symphonie, op. 47, *Partea II, măs. 36-44*[366]
Tema a doua la bas începând din măsura 39

Dezvoltarea începe în măsura 80, tema întâi fiind prezentată la tenor cu un acompaniament preluat din puntea care precedă apariția temei a doua (Măs. 26-38). În cadrul acestei dezvoltări foarte ample sunt prelucrate cele două teme, efectuându-se o serie de modulații și mai multe valuri dinamice.

---

[366] http://imslp.eu/linkhandler.php?path=/imglnks/euimg/0/06/IMSLP06171-Vierne-Symphonie_No5_op47.pdf

Repriza începe la sfârșitul măsurii 183 cu o prelucrare acordică a primei teme în tonalitatea de bază *la* minor. Înainte de intervenția temei a doua regăsim o punte similară celei din expoziție, care modulează spre tonalitatea *Fa#* major. Tema a doua apare în măsura 210, din nou la bas, cu același acompaniament cantabil la sopran. După acest moment muzica evoluează într-un *crescendo* continuu. Din măsura 250 începe *coda* în care prima temă este prezentată la unison, partea finalizându-se cu un acord de *La* major.

III. Tempo di scherzo ma non troppo (re minor)
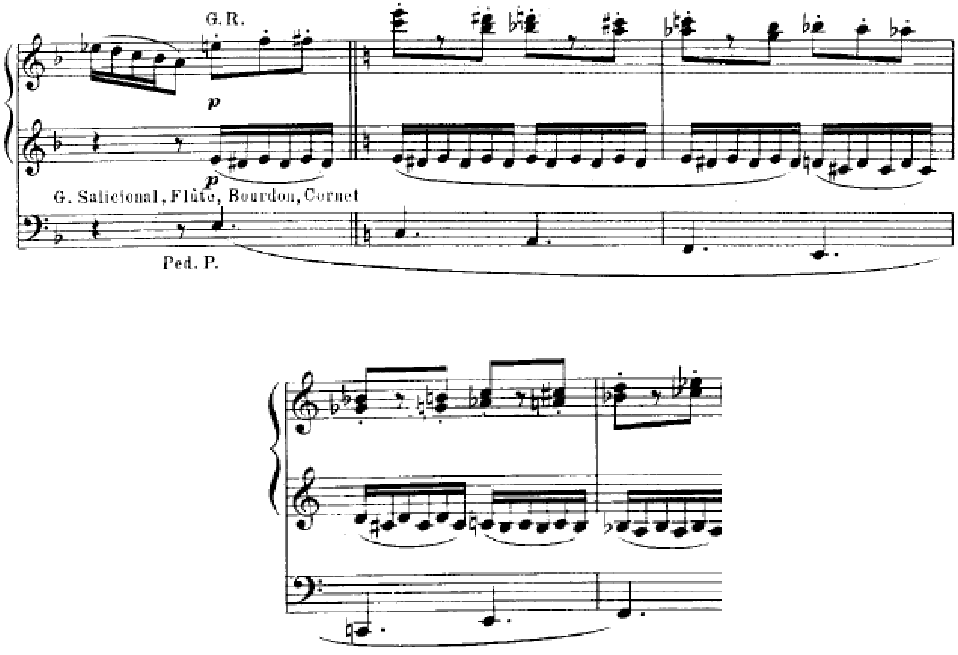
Datorită limbajului cromatic și al registrației neobișnuite, în cadrul acestui *scherzo* se creează o atmosferă ironică. Optimile *staccate* care vor domina peisajul sonor al părții se instalează de la bun început. În cadrul segmentului A, tema întâi derivată din motivul *x* prezentat în prima parte a simfoniei este expusă la vocea sopranului cu o ritmică inedită (Img. 183). În măsura16 tema este reluată (Segmentul Av1), urmând apoi un segment în care sunt prezentate materiale muzicale derivate din temă (Segmentul B).



Img. 183: *Louis Vierne,* Cinquième symphonie, op. 47, *Partea III, măs. 1-8*[367]
Tema părții la sopran

[367] http://imslp.eu/linkhandler.php?path=/imglnks/euimg/0/06/IMSLP06171-Vierne-Symphonie_No5_op47.pdf

Secțiunea B începe în măsura 50 și este marcată de schimbul de tonalitate (*la* minor) și de registre (G.O.- *Salicional, Flute, Bourdon, Cornet*). La începutul secțiunii reapare tema întâi la sopran, în timp ce la pedalier este expusă tema a doua, care este de fapt prima temă din partea întâi. La tenor se desfășoară o figurație cromatică de șaisprezecimi care creează un efect de *tremolo* (Img. 184).



Img. 184: *Louis Vierne,* Cinquième symphonie, op. 47, *Partea III, măs. 50-54*[368]
Tema întâi la sopran și tema a doua la bas

Dezvoltarea începe în măsura 84 în tonalitatea *fa* minor, cele două teme fiind prelucrate succesiv. Secțiunea A din expoziție este preluată aproape nemodificat, la pedalier fiind adăugate motive ostinate. În

[368] http://imslp.eu/linkhandler.php?path=/imglnks/euimg/0/06/IMSLP06171-Vierne-Symphonie_No5_op47.pdf

măsura 97 regăsim tema întâi inversată la sopran. Tema a doua apare mai apoi la bas în măsura 132, în tonalitatea *si* minor. Tot aici regăsim și tema întâi la sopran. În continuare discursul muzical se desfășoară ca și în cadrul secțiunii B din expoziție.
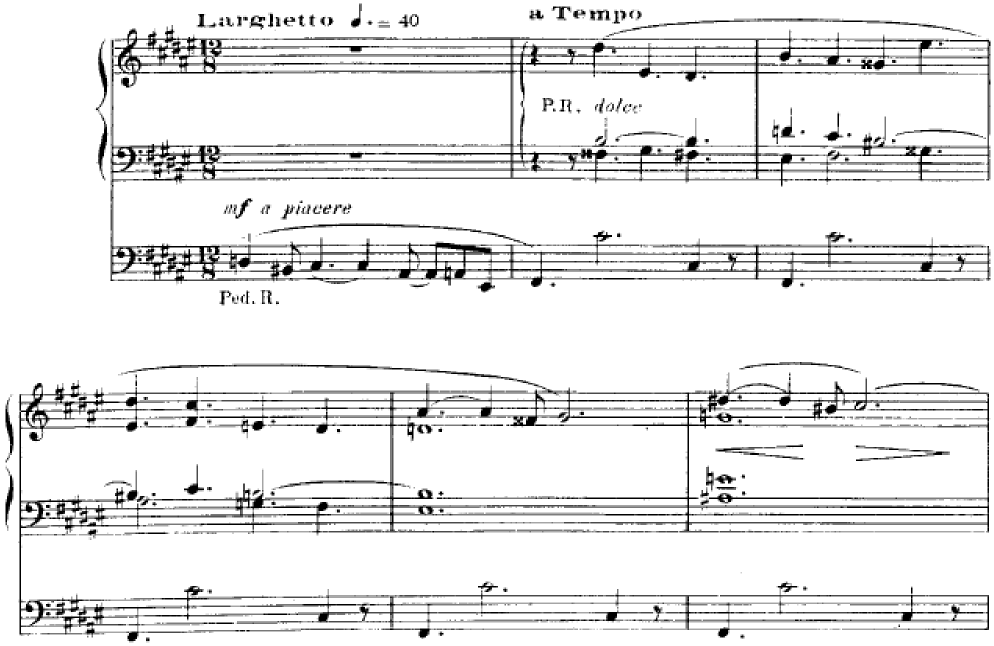
Repriza începe în măsura 168 și readuce secțiunea A din expoziție, urmată de o *codă* în care regăsim varianta diminuată a temei a doua.

Stabilirea formei exacte a acestei părți este dificilă, ea conținând atât elemente de *rondo* cât și de *sonată*:

Expoziția	Secțiunea A – *re* minor – Tema 1 (Măs. 1-50)
	Secțiunea B – *la* minor – Tema 2 + Tema 1 (Măs. 50-83)
Dezvoltarea	Secțiunea Av1 – *fa* minor – Tema 1 (Măs. 84-132)
	Secțiunea Bv1 – *si* minor – Tema 2 + Tema 1 (Măs. 133-167)
Repriza	Secțiunea Av2 – *re* minor – Tema 1 (Măs. 168-198)
Coda	*re* minor Tema 2 (Măs. 199-209)

IV. Larghetto

Penultima parte este o piesă muzicală cu caracter meditativ, concepută în formă de *lied*. La începutul primei secțiuni este prezentată tema derivată din motivul *x* prezentat în prima parte, cu un acompaniament acordic și motive ostinate la pedalier (Img. 185). În măsura 15 tema este reluată cu un acompaniament mai bogat. Din măsura 29 se desfășoară o punte către secțiunea mediană B, în care apare motivul *x* la sopran (Măs. 30) și la bas (Măs. 32).



Img. 185: *Louis Vierne,* Cinquième symphonie, op. 47*, Partea III, măs. 50-54*[369]
Tema părții la sopran

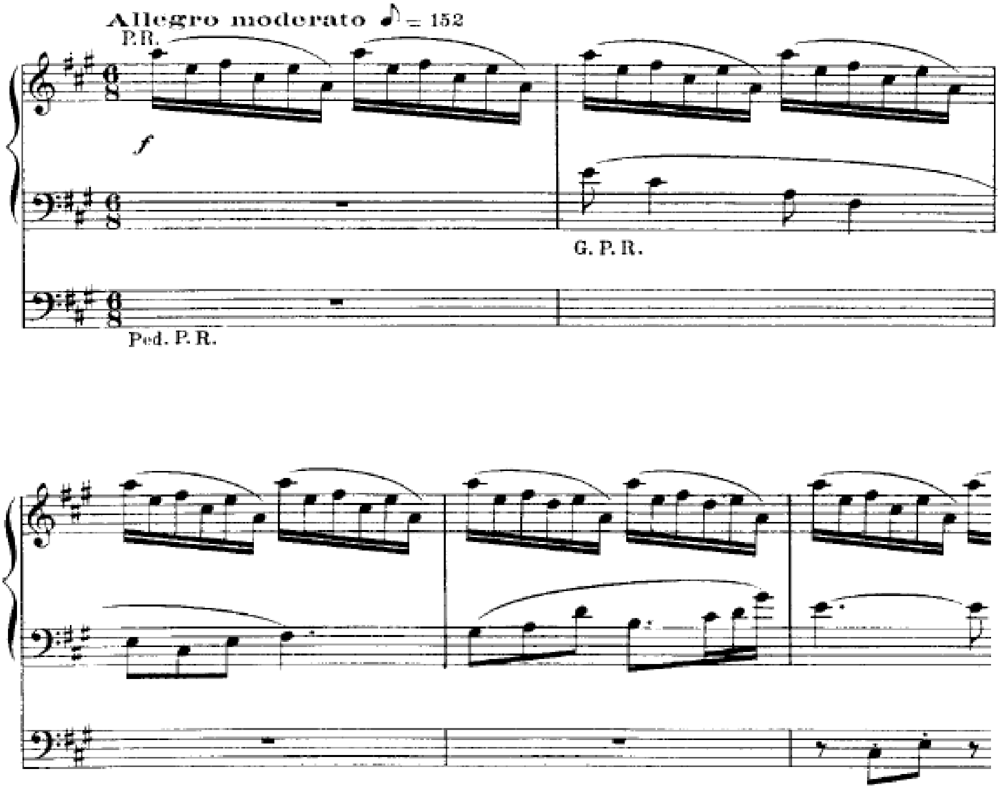
Secțiunea mediană B (Măs. 29) prezintă materiale muzicale noi, mai mișcate, cu o ritmică variată și un limbaj polifonic complicat (*do* minor).

Repriza începe în măsura 56 (*Fa#* major), tema fiind expusă la bas, acompaniată de un șir de motive *ostinate* la sopran, un mers cromatic descendent la alto și puncte de orgă pe tonică și pe dominantă la celelalte voci. În măsura 70 tema este expusă la sopran cu un acompaniament acordic și motive *ostinate* la bas. Partea se încheie cu o *codă* (Măs. 78) în care regăsim capul temei cu un acompaniament acordic, urmat de o înșiruire de acorduri care evoluează deasupra unui punct de orgă pe tonică, cu registrul solistic *Cor de nuit*.

[369] http://imslp.eu/linkhandler.php?path=/imglnks/euimg/0/06/IMSLP06171-Vierne-Symphonie_No5_op47.pdf

V. Final - Allegro moderato (La major)

Ultima parte a simfoniei debutează cu o secțiune de tip *toccată*, în care se prelucrează o temă combinată din tema primei părți și motivul *x*. Motivele *ostinate* de șaisprezecimi se instalează încă de la începutul părții. În măsura a doua apare prima temă la tenor, fraza antecedentă fiind de fapt capul temei din prima parte prevăzut cu o ritmică nouă, în timp ce fraza consecventă este derivată din motivul *x*. Pentru prima oară în cadrul acestei simfonii, cele două elemente ciclice sunt prelucrate într-o tonalitate majoră (Img. 186).
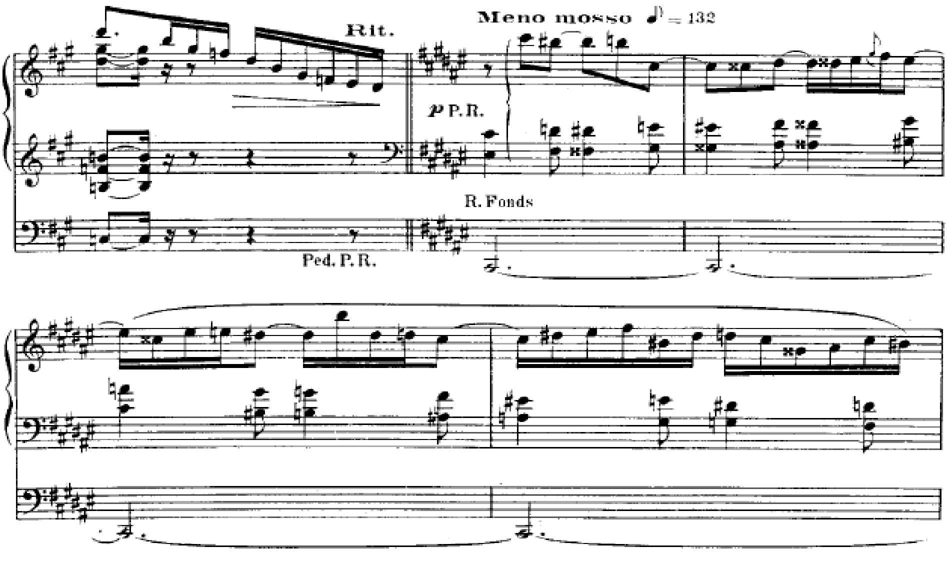


***Img. 186:** Louis Vierne,* Cinquième symphonie, op. 47, *Partea IV, măs. 1-5*[370]
Tema întâi la tenor

[370] http://imslp.eu/linkhandler.php?path=/imglnks/euimg/0/06/IMSLP06171-Vierne-Symphonie_No5_op47.pdf

Următoarea intervenție tematică se regăsește în măsura 20. Acompaniamentul este alcătuit din aceleași motive *ostinate* și o înlănțuire de pătrimi și optimi la bas, care conferă un caracter dansant discursului muzical. În măsura 28 tema este prezentată la sopran, urmând apoi o oprire pe un acord de septimă. În continuare regăsim o punte cu limbaj polifonic cromatic, în care sunt prelucrate motive derivate din temă.

În măsura 64 începe o nouă secțiune cromatică (*Fa#* major) în care este expusă cea de-a doua temă la sopran. Acompaniamentul este realizat prin intermediul unui punct de orgă pe dominantă și înlănțuiri de sextet paralele la vocile interioare. Următoarele intervenții ale temei a doua se găsesc în măsurile 68 (bas), 73 (tenor), 75 (sopran), 79 (tenor) (Img. 187).



Img. 187: *Louis Vierne,* Cinquième symphonie, op. 47, *Partea V, măs. 63-67*[371]
Tema a doua la sopran

Apoi urmează o punte spre dezvoltarea părții, în care se reia secțiunea de tip *toccată* din expoziție (*do* minor). În măsura 133 este reluată tema a doua, din nou într-o secțiune polifonică cromatică. Apoi

[371] http://imslp.eu/linkhandler.php?path=/imglnks/euimg/0/06/IMSLP06171-Vierne-Symphonie_No5_op47.pdf

urmează o punte în care este prelucrat capul primei teme care apare la tenor, acompaniat de motive ostinate la sopran.

În măsura 174 începe repriza, tema întâi fiind prezentată la bas cu același acompaniament *ostinat* de șaisprezecimi. Tema a doua apare mai apoi în măsura 193 la sopran. În continuare este prelucrat capul primei teme, alternând cu pasaje virtuoze de șaisprezecimi. La bas se regăsește un șir lung de figurații de optimi. În măsura 211 tema apare dublată la pedalier, fiind acompaniată la manuale de motive *ostinate* de șaisprezecimi care se mișcă în sens contrar. La final regăsim *coda* în care primul motiv din capul temei este repetat în mod obsesiv deasupra șaisprezecimilor *ostinate* care se regăsesc la bas. Acest joc al clopotelor se finalizează grandios pe un acord de *La* major.
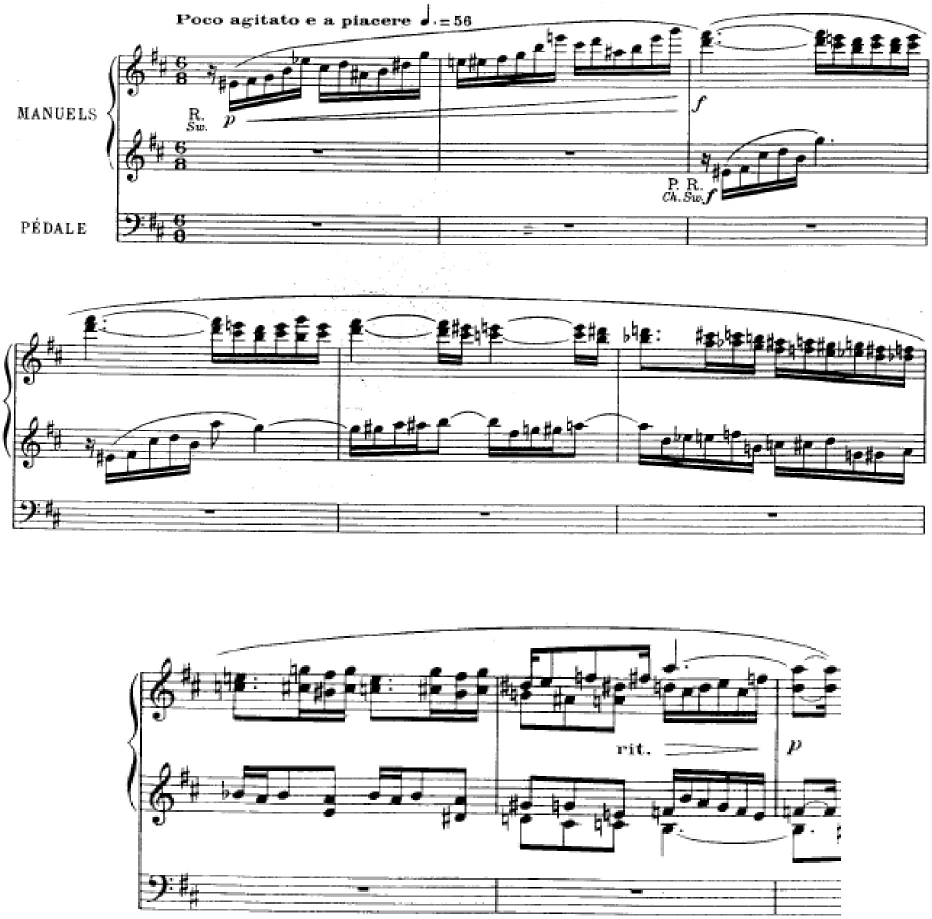
Symphonie nr. 6, op. 59 (si minor)

Ultima simfonie a lui Vierne a fost compusă în anul 1930 și a fost dedicată memoriei lui Lynnwood Farnam, prieten bun al compozitorului și primul organist care a realizat înregistrări cu lucrările lui Vierne. Prima audiție a lucrării a avut loc la data de 3 iunie 1936, în interpretarea lui Marcel Dupré.

Asemenea simfoniilor a patra și a cincea, și în cazul acestei lucrări se evidențiază o concepție ciclică, în prima parte fiind expuse două teme care vor sta la baza temelor prelucrate în următoarele părți.

I. Introduction et Allegro – Poco agitato e a piacere (si minor - Si major)

Prima parte a simfoniei este concepută în formă de sonată. În cadrul secțiunii intitulate de compozitor *Introduction* se regăsesc două segmente, primul dintre ele prezentând o tema la tenor, acompaniată de mersuri de terțe paralele. În măsura 9 se desfășoară un pasaj ascendent care se oprește pe un punct de orgă pe dominantă, mai apoi fiind reluate materialele muzicale expuse în prealabil. Tema apare din nou în măsura 13 la bas (Img. 188).



Img. 188: *Louis Vierne,* Sixième symphonie, op. 59, *Partea I, măs. 1-9*[372]
Tema întâi expusă la tenor

În măsura 20 se ajunge la al doilea segment al secțiunii introductive, în care este prezentată cea de-a doua temă care va sta la baza simfoniei. Aceasta apare în cadrul unei mișcări lente cu un acompaniament de tip coral. Apoi urmează o punte care se prezintă sub forma unor figurații de șaisprezecimi care se desfășoară în *crescendo* și în *accelerando*.

În continuare începe expoziția (*si* minor) propriu-zisă (Măs.32), tema întâi apărând la bas, cu un acompaniament acordic la vocile

[372] http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/bc/IMSLP06172-Vierne-Symphonie_No6_op59.pdf

superioare. Apoi rolurile sunt inversate, tema fiind expusă la sopran, iar acompaniamentul este preluat de celelalte voci. În continuare se desfășoară o punte care realizează legătura cu secțiunea în care este expusă tema a doua. Aceasta începe în măsura 63 (*Re* major), tema fiind prezentată în *p* la sopran cu un acompaniament cu ritmică dansantă la celelalte voci.
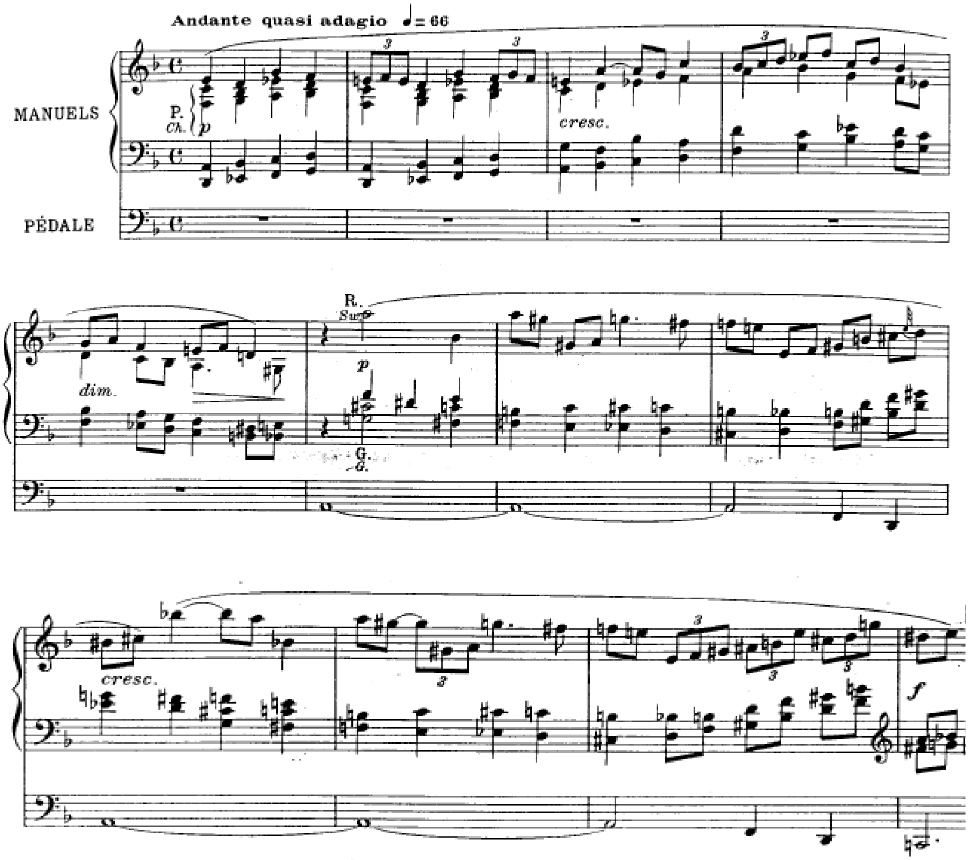
Dezvoltarea începe în măsura 81 cu un segment cu caracter tranzitoriu în care se prelucrează un motiv derivat din tema a doua în *fa#* minor și în *sol* minor (Măs. 81-102). Apoi urmează expunerea primei teme la sopran, de această dată în *p*. Tema este acompaniată de o înlănțuire de pasaje de șaisprezecimi, pe parcursul cărora se efectuează o creștere dinamică. În măsura 120 este readus segmentul tranzitoriu de la începutul dezvoltării în tonalitatea *la* minor. În continuare regăsim prima temă la tenor (Măs. 130), acompaniată de un mers cromatic ascendent la bas și un șir de figurații de tip *carillon* la vocile superioare. În măsura 134 este prezentată tema a doua la sopran (*Lab* major), urmând mai apoi o modulație spre *La* major. Începând din măsura 152 regăsim trei intervenții succesive ale temei întâi la sopran (Măs. 152), la tenor (Măs. 156) și din nou la sopran (159), pe parcursul cărora se realizează un *crescendo* semnificativ.

Tensiunile acumulate se canalizează în repriza părții în care este expusă mai întâi prima temă în *si* minor (Măs. 164). Tema a doua o regăsim apoi în măsura 192 în tonalitatea *Si* major. La finalul părții se regăsește o *codă* în care este prezentată pentru ultima oară tema întâi la pedalier.

II. Aria – Andante quasi adagio (re minor)

Partea a doua este structurată într-o formă de *lied*. După o frază introductivă pe manualul *P.,* în măsura 6 este prezentată o temă cromatică cu registrul de *Trompetă* și *Flaut*. Acompaniamentul este acordic, totul evoluând deasupra unui punct de orgă pe dominantă.

Această temă nu este înrudită cu niciuna dintre cele două teme generative ale simfoniei (Img. 189).



Img. 189: *Louis Vierne,* Sixième symphonie, op. 59*, Partea II, măs. 1-12*[373]
Introducerea părții și tema expusă la sopran

În măsura 18 este readus segmentul precedent, singura diferență constând în faptul că tema este expusă acum la tenor, iar acompaniamentul evoluează la vocile superioare.
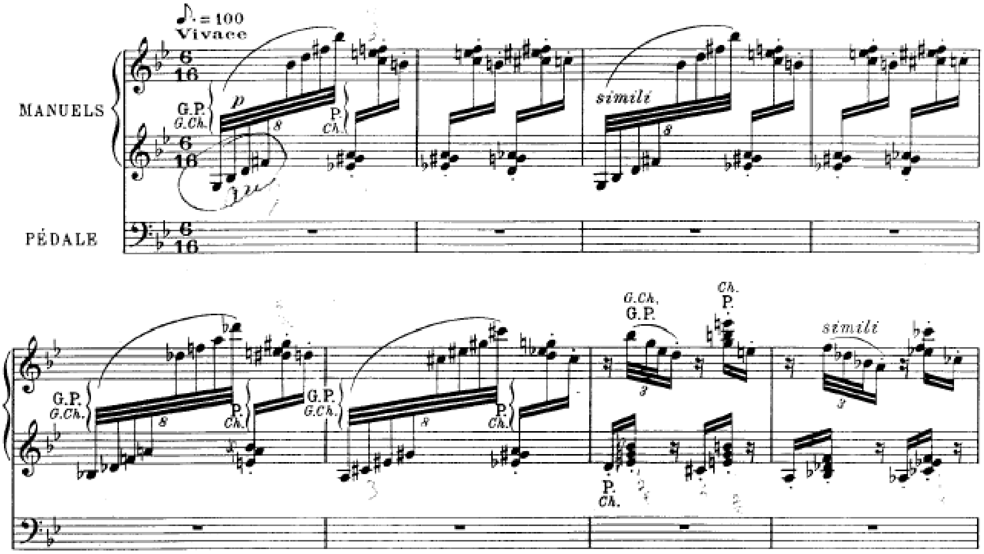
Secțiunea mediană B se prelucrează capul temei prezentate în secțiunea A. Acesta este trecut printr-o serie de modulații și modificări

373 http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/bc/IMSLP06172-Vierne-Symphonie_No6_op59.pdf

structurale fiind ornamentată și diminuată, prezentată mereu cu câte un semiton mai sus. Repriza începe în măsura 71 părții în care este reluată prima frază a temei urmată de intervenția frazei introductive. În continuare apare din nou prima frază a temei cu un semiton mai sus, urmată de aceeași frază introductivă. Partea se încheie cu *coda* în care compozitorul expune cea de-a doua temă generativă la tenor.

III. Scherzo - Vivace (sol minor)
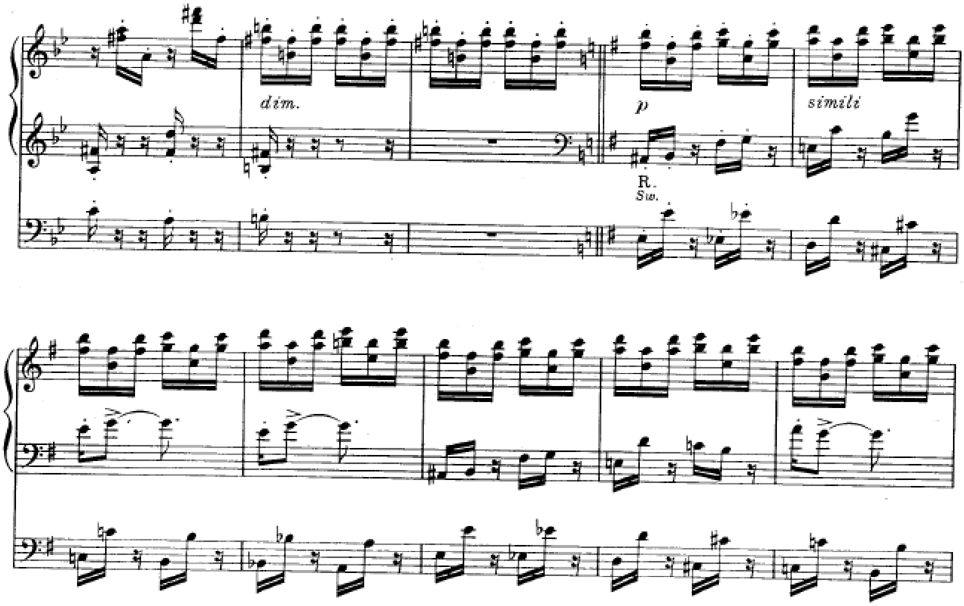
Partea a treia este un *scherzo* conceput în formă de *rondo*. Atât registrația stridentă cu *Tierce, Nasard* și *Quarte de nasard,* cât și caracterul muzicii amintesc de lucrarea *Feux follets* din culegerea *24 Pièces de fantaisie*. Măsura de 6/16 este la rândul ei mai puțin obișnuită. Partea începe cu prezentarea refrenului în care se desfășoară o serie de motive energice. În cadrul refrenului nu putem evidenția o temă cu linie melodică bine-definită, ci mai degrabă un grup tematic alcătuit din mai multe motive (Img.190).



Img. 190: *Louis Vierne,* Sixième symphonie, op. 59, *Partea III, măs. 1-12*[374]
Prima perioadă din refren

[374] http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/bc/IMSLP06172-Vierne-Symphonie_No6 _ op59.pdf

Secțiunea B (*mi* minor) începe în măsura 40 și prezintă o temă melodică la tenor, acompaniată de figurații ostinate de șaisprezecimi la vocile superioare și la bas (Img. 191). Din măsura 57 tema a doua este reluată la sopran cu același acompaniament ostinat la celelalte voci.



Img. 191: *Louis Vierne,* Sixième symphonie, op. 59, *Partea III, măs. 38-47*[375]
Tema secțiunii B la tenor din măsura 41
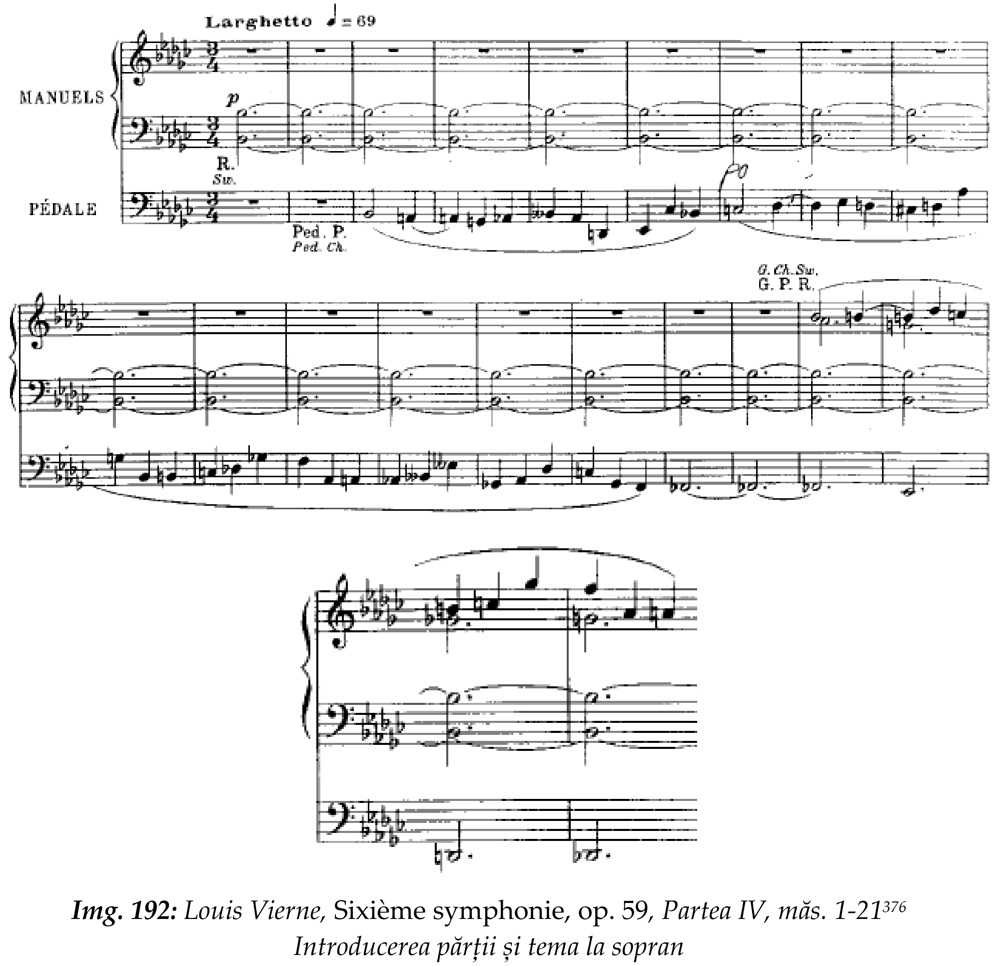
Refrenul apare din nou în măsura 73 în tonalitatea *la* minor. Apoi urmează secțiunea Bv1 (Măs. 113) în tonalitatea *mib* minor. În continuare tema secțiunii B este prezentată în *fa#* minor la sopran (Măs. 129), iar mai apoi la bas (Măs. 153). Varianta inversată a temei a doua o regăsim în măsura 169 (*sol* minor). Ultima intervenție a refrenului o regăsim începând din măsura 185, după care urmează coda (Măs. 193) în care se regăsesc motive derivate din grupul tematic al refrenului și din

[375] http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/bc/IMSLP06172-Vierne-Symphonie_No6 _ op59.pdf

acompaniamentul secțiunii B. Finalul este destul de abrupt, discursul muzical luând sfârșit fără rărirea tempoului.

IV. Adagio - Larghetto (mib minor)

Partea a patra este structurată în formă de *lied*. La început regăsim o melodie introductivă la bas, care se desfășoară sub un punct de orgă pe dominantă. În măsura 18 este expusă tema derivată din cea de-a doua temă a primei părți, cu un acompaniament acordic (Img. 192).
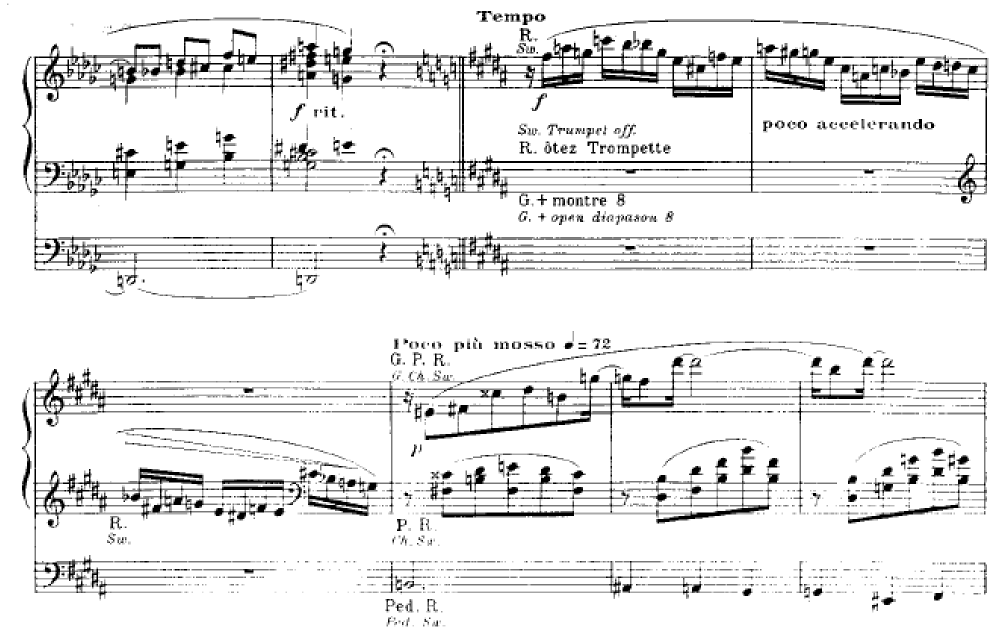


***Img. 192:** Louis Vierne,* Sixième symphonie, op. 59, *Partea IV, măs. 1-21*[376]
Introducerea părții și tema la sopran

[376] http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/bc/IMSLP06172-Vierne-Symphonie_No6 _ op59.pdf

Următoarele intervenții tematice se regăsesc în măsurile 40 și 53. Muzica se desfășoară în valuri dinamice, fiecare intervenție tematică începând în *p*, mai apoi realizându-se un *crescendo*.

După un scurt pasaj tranzitoriu de șaisprezecimi începe secțiunea B (Măs. 76) în care este expusă cea de-a doua temă derivată din prima temă a simfoniei (*Si* major). Aceasta apare la sopran cu un profil ritmic sincopat (Img. 193). În continuare tema apare la bas în măsura 91 (*Do* major).



Img. 193: *Louis Vierne,* Sixième symphonie, op. 59*, Partea IV, măs. 74-81*[377]
Scurt pasaj tranzitoriu și debutul secțiunii B cu tema a doua la sopran
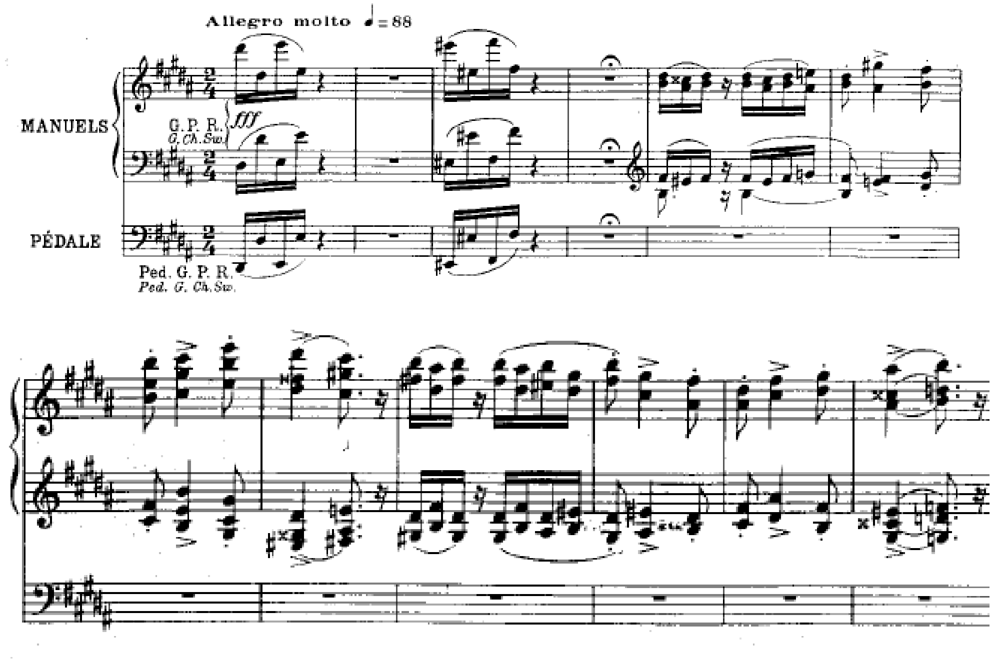
În măsura 103 apare o linie melodică la sopran care amintește de tema părții a doua. Cantabilitatea acestei linii melodice este bine-venită în mijlocul discursului muzical cromatic.

[377] http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/bc/IMSLP06172-Vierne-Symphonie_No6 _ op59.pdf

Repriza secțiunii A începe în măsura 127 cu o variantă scurtată a introducerii, după care prima temă este expusă la sopran. În încheiere, sub un punct de orgă pe dominantă tema apare de două ori succesiv la bas.

V. Final - Allegro molto (Si major)

Ultima parte a simfoniei debutează cu două motive cromatice ascendente expuse la unison, separate de o măsură de pauză. În măsura 5 este expusă tema întâi, cu o ritmică sincopată care conferă muzicii un caracter de marș (Img. 194).
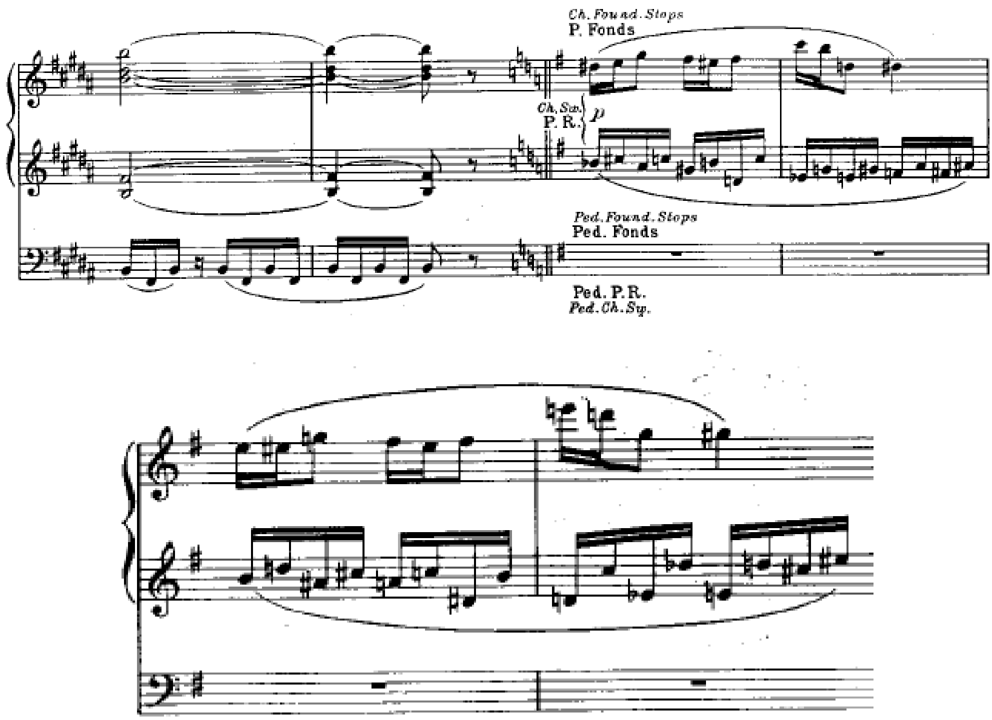


***Img. 194:** Louis Vierne,* Sixième symphonie, op. 59*, Partea V, măs. 1-12*[378]
Motivele introductive și expoziția temei întâi

După intervenția temei întâi urmează o punte care conduce spre a doua secțiune a expoziției (Măs. 29), în care apare tema a doua la sopran,

[378] http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/bc/IMSLP06172-Vierne-Symphonie_No6 _ op59.pdf

derivată din cea de-a doua temă a părții întâi (*mi* minor). În măsura 37 tema a doua apare la bas, acompaniată de figurații cromatice de șaisprezecimi. În continuarea acestei secțiuni se prelucrează motive derivate din tema a doua (Img. 195).
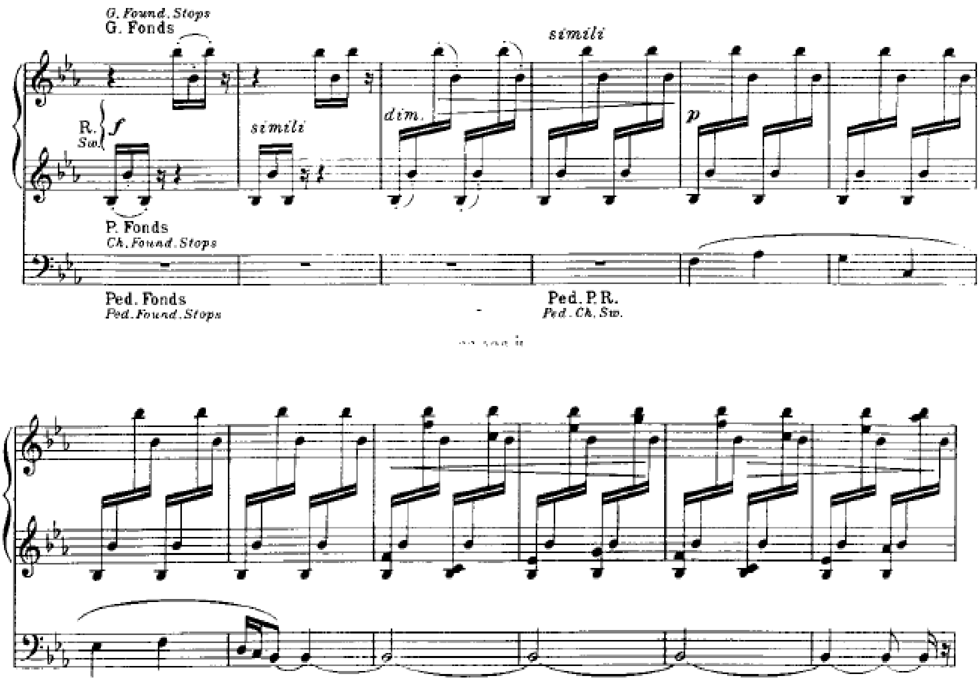


Img. 195: *Louis Vierne*, Sixième symphonie, op. 59, *Partea V, măs. 27-32*[379]
Tema a doua la sopran din măsura 29

După o scurtă tranziție este readusă secțiunea A ușor modificată, după care urmează o punte spre secțiunea C care începe în măsura 105.

Secțiunea C (*Mib* major) este similară unei *toccate*, tema a treia evoluând la pedalier, sub un șir de figurații *ostinate* la manuale (Img. 196).

379 http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/bc/IMSLP06172-Vierne-Symphonie_No6 _ op59.pdf



Img. 196: *Louis Vierne,* Sixième symphonie, op. 59, *Partea V, măs. 27-32*[380]
Tema a treia expusă în debutul secțiunii C

Tema a treia este alcătuită din șase fraze și se repetă la sopran începând din măsura 145. Începând din măsura 184 tema a treia este prezentată la sopran într-o prelucrare acordică. Apoi urmează o punte (Măs. 210-222) către o nouă apariție a secțiunii A în tonalitatea de bază *Si* major (Măs. 223). După încheierea acesteia este readusă secțiunea C, tema a treia fiind expusă la sopran, la bas regăsindu-se prima temă din partea întâi cu un profil ritmic sincopat.

În măsura 262 este readusă secțiunea A care se canalizează într-o nouă secțiune în care frazele secțiunii A alternează cu frazele secțiunii C. Tema secțiunii C este expusă dublată la octavă, fiind acompaniată de un șir de game dificile la pedalier.

[380] http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/bc/IMSLP06172-Vierne-Symphonie_No6_op59.pdf

În măsura 311 începe *coda* în care auzim pentru ultima oară capul primei teme. Partea se încheie cu intervenția motivelor expuse în debutul părții deasupra unor motive *ostinate* la pedalier.

În finalul acestei analize evidențiem următoarea structură de *rondo*:

Introducere scurtă	Măs. 1-4	
Secțiunea A	Tema 1	Măs. 5-28
Secțiunea B	Tema 2	Măs. 29-58
Punte 1	Măs. 59-68	
Secțiunea Av1	Tema 1	Măs. 69-104
Punte 2	Măs. 97-104	
Secțiunea C	Tema 3	Măs. 105-209
Punte 3	Măs. 210-222	
Secțiunea Av2	Tema 1	Măs. 223-238
Secțiunea D	Tema 3 + Tema ciclică 1	Măs. 239-262
Secțiunea Av3	Tema 1	Măs. 263-274
Secțiunea E	Tema 1 + Tema 3	Măs. 275-310
Coda	Tema 1 + Motive din introducere	Măs. 311-326

Perpetuarea genului de simfonie în creația compozitorilor francezi de la începutul secolului al 20-lea

ORGA NEO-CLASICĂ

Inițiatorii curentului *neo-clasic* care avea ca scop atât construirea unui nou tip de instrument la care se pot interpreta lucrări aparținând diferitelor stiluri muzicale (*l'orgue a toute jouer*), cât și reînvierea muzicii *clasice* franceze dedicate orgii, au fost constructorul de orgi Victor Gonzalez (1877-1956), muzicologul Norbert Dufourcq (1904-1990) și organistul André Marchal (1894-1980). Un pionier în acest domeniu a fost și Alexandre Guilmant care după cum am menționat în prealabil (vezi p. 58 – Guilmant și muzica barocă), a publicat o serie de volume dedicate compozitorilor francezi din secolele al 17-lea și al 18-lea. Pentru a avea o imagine clară asupra instrumentului *neo-clasic*, se poate lua drept exemplu orga Cavaillé-Coll de la Palatul Chaillot (clădire construită în locul Palatului Trocadéro), reconstruită în anul 1938 de Victor Gonzalez sub supravegherea lui Marcel Dupré și Charles Tournemire. Dispoziția originală a orgii a fost păstrată, iar pentru a corespunde cerințelor vremii au fost adăugate o serie de registre alicvote și mixturi, caracteristice instrumentelor *clasice* franceze. Iată dispoziția finală a instrumentului[1] (Registrele notate cu litere îngroșate au fost adăugate de Gonzalez):

---

[1] http://fr.wikipedia.org/wiki/Orgue_du_palais_de_Chaillot

I. Grand-Orgue	*II. Positif*	*III. Récit expressif*	*IV. Solo*	*V. Pédale*
Montre 16	*Bourdon 16*	*Quintaton 16*	*Bourdon 16*	***Montre 32***
Bourdon 16	*Principal 8*	*Flûte harmonique 8*	*Flûte harmonique 8*	*Principal 32*
Montre 8	***Flûte à fuseau 8***	*Cor de nuit 8*	*Diapason 8*	*Soubasse 16*
Violoncelle 8	*Salicional 8*	*Gambe 8*	*Violoncelle 8*	*Contrebasse 16*
Flûte harmonique 8	*Unda maris 8*	*Voix céleste 8*	*Principal 4*	*Violon-basse 16*
Bourdon 8	*Flûte octaviante 4*	*Flûte octaviante 4*	*Octavin 2*	*Flûte 16*
Flûte 4	***Prestant 4***	***Viole de gambe 4***	***Plein-jeu V rangs***	*Violoncelle 8*
Prestant 4	*Quarte de nasard 2*	*Octavin 2*	*Tuba magna 16*	*Bourdon 8*
Doublette 2	*Quinte 2 2/3*	***Nasard 2 2/3***	*Trompette 8*	*Flûte 8*
Nasard 2 2/3	***Tierce 1 3/5***	***Tierce 1 3/5***	*Clarinette 8*	***Octave 4***
Tierce 1 3/5	*Plein-jeu VI rangs*	***Piccolo 1***	*Clairon 4*	*Flûte 4*
Dessus de Cornet V rangs	*Basson 16*	*Dessus de Cornet V rangs*		***Mixture IV rangs***
Plein-jeu V rangs	*Trompette 8*	***Plein-jeu V rangs***		*Contre-Bombarde 32*
Bombarde 16	***Chalumeau 4***	***Cymbale III rangs***		*Bombarde 16*
Trompette 8	*Cromorne 8*	*Bombarde 16*		*Basson 16*
Clairon 4		*Trompette 8*		*Basson 8*
		Basson-Hautbois 8		*Trompette 8*
		Voix humaine 8		*Baryton 4*
		Clairon 4		*Clairon 4*

Tractura mecanică a instrumentului a fost schimbată cu una electrică, ambitusul claviaturilor și al pedalierului au fost mărite, întreaga orgă fiind montată pe o platformă mobilă. Consola instrumentului a fost de asemenea înlocuită cu o consolă mobilă, care putea fi amplasată oriunde pe scenă[2].

Un alt instrument de referință din această perioadă este orga de la Biserica Sainte-Clotilde, care a fost modificată la cererea lui Charles Tournemire în anul 1933 de către firma Beuchet-Debierre. Modificările efectuate la dispoziția orgii au fost următoarele[3]:

---

[2] Smith, Rollin, *The Organ of the Trocadéro and Its Players, French Organ Music from the Revolution to Franck and Widor*, p. 305.

[3] http://www.orgue-clotilde-paris.info/uk/le-grand-orgue/lorgue-de-charles-tournemire/index.php

Grand orgue:

- s-a adăugat registrul *Cornet V*
- *Octave 4* înlocuit cu *Flûte 4*

Positif:

- s-au adăugat registrele: Tierce 1 3/5, Piccolo 1
- registrul *Unda maris 8′* a fost echilibrat și redenumit *Salicional 8′*
- registrul *Flûte octaviante 4* a fost transformat în *Flûte 4*

Récit:

- s-au adăugat registrele: *Quintaton 16, Nasard 2 2/3, Tierce 1 3/5, Plein Jeu IV, Bombarde 16, Clarinette 8*

Pedale:

- s-au adăugat registrele: Soubasse 16, Quinte 5 1/3
- registrul Basse 8 a fost transformat în Flûte 8
- registrul Octave 4 a fost transformat în Flûte 4

În anul 1962 orga a fost mărită și prevăzută cu tractură electrică sub supravegherea lui Jean Langlais. În anul 2005 au avut loc din nou lucrări de restaurare, ale căror principal scop a fost revenirea la o sonoritate cât mai apropiată celei simfonice. În zilele noastre, organiști din lumea întreagă vizitează Biserica Sainte-Clotilde pentru a avea posibilitatea să asculte instrumentul simfonic pe care au luat naștere lucrările lui César Franck.

Din cele descrise mai sus se poate concluziona că apariția orgii *neo-clasice* a fost determinată de un complex de factori precum: tendințele stilistice ale vremii care erau orientate spre îmbinarea sonorității orgii simfonice cu cea a orgii *clasice* franceze; dezvoltarea tehnicii care a dus la apariția unor îmbunătățiri în domeniul construcției de orgi; personalitatea și concepția estetică a organiștilor care și-au adus aportul personal în procesul de reconstrucție a instrumentelor pe care își desfășurau activitatea.

Charles-Arnould Tournemire (1870-1939)

Asemenea lui Louis Vierne, Charles Tournemire a studiat orga la Conservatorul Național din Paris, la clasa lui César Franck și al lui Charles-Marie Widor. Din anul 1898 până în anul morții a fost organist titular la Biserica Sainte-Clotilde, post care a reprezentat epicentrul carierei sale de organist[4]. Tournemire a fost unul dintre cei mai apreciați organiști de la începutul secolului al 20-lea, fiind cunoscut pentru improvizațiile sale pline de fantezie. De remarcat sunt cele cinci improvizații înregistrate de Tournemire la Biserica Sainte-Clotilde în anul 1931, care ulterior au fost notate de Maurice Duruflé și publicate de editura Durand: *Petite Rhapsodie improvisée, Cantilène improvisée, Improvisation sur le Te Deum, Fantaisie-Improvisation sur l'Ave maris stella* și *Choral-Improvisation sur le Victimae paschali laudes*.

Dorința lui Tournemire de a ocupa postul de profesor de orgă la Conservatorul Național din Paris nu s-a îndeplinit, acesta fiind numit profesor de muzică de cameră la aceeași instituție. Tournemire a editat și a publicat două metode de predare a orgii, intitulate *Précis d'exécution de registration et d'improvisation* (1935) și *Petite méthode d'orgue* (1938), în care a inclus indicații valoroase legate de arta improvizației și a registrației, despre diferitele moduri muzicale utilizate în procesul de improvizație, respectiv mici compoziții proprii pentru exersarea unor probleme tehnice. În afara celor două metode, Tournemire este și autorul unei biografii dedicate maestrului său César Franck[5].

Creațiile lui Tournemire dedicate orgii pot fi incluse în trei categorii: lucrările liturgice, lucrările cu caracter programatic religios și lucrările simfonice. Lucrările pentru uzul liturgic au fost incluse în volumele: *Suite*

---

[4] ***, *Handbuch Orgelmusik*, p. 411.
[5] Dufourcq, Norbert, *La musique d'orgue française de Jehan Titelouze a Jehan Alain*, p. 217.

de morceaux op. 19/op. 24 (1900-1902); *Variae preces op. 21* (1901-1902); *Petites fleures musicales op. 66* (sau *Postludes libres pour des Antiennes du Magnificat op. 68* (1935). Cea mai importantă culegere de lucrări liturgice este *L'Orgue mystique. 51 Offices de l'année liturgique inspirés du chant grégorien et librement paraphrasés pour grand orgue op. 55-57* (1929-1932), care conține 51 de mise pentru fiecare duminică din an. Fiecare lucrare este concepută în cinci părți care corespund diferitelor momente ale misei: *Prélude à l'Introït (Preludiu), Offertoire (Ofertoriu), Élévation (Transsubstanțiere), Communion (Împărtășanie)* și *Pièce terminal (Piesă pentru sfârșit).*

O mare parte ale lucrărilor lui Tournemire dedicate orgii au caracter programatic religios, la începutul fiecăreia găsindu-se câte un scurt text ce prevestește conținutul teologic al piesei muzicale respective. Astfel de lucrări sunt: *Triple choral op. 41* (1910) – lucrare dedicată Sfintei Treimi, concepută sub semnul celor trei corale ale lui César Franck; *Trois poèmes op. 59* (1932) – inspirat din psalmii 21, 22 și 150; *Sei Fioretti op. 60* (1932) – șase piese scurte inspirate din *Fioretti di San Francesco*, o carte de legende din secolul al 14-lea despre viața Sfântului Francisc[6].

Ultima categorie, cea a lucrărilor simfonice include compozițiile: *Pièce symphonique op. 16* (1899), o replică în formă de sonată la lucrarea *Grande pièce symphonique* de César Franck; *Fantaisie symphonique op. 64* (1933/1934) - o lucrare monotematică concepută în formă ciclică; *Sept Chorals-Poèmes d'Orgue pour les Sept Paroles du Crist op. 67* (1935) – o parafrază muzicală a ultimelor șapte cuvinte ale Mântuitorului pe cruce. Cele șapte părți prelucrează câte două teme la care se alătură tema *setei* (*soif*) care apare în fiecare parte, astfel realizându-se structura ciclică a lucrării; *Symphonie-Choral d'orgue en six parties enchanînées op. 69* (1935) și *Symphonie sacrée pour orgue en quatre parties enchaînées op. 71* (1936) – două simfonii concepute sub semnul *„vechiului simfonism și al artei coralului"* (Tournemire)[7]. Prima dintre ele a fost inspirată din *Psalmul 18*, în timp ce

[6] J. Busch, Hermann, *Zur Französischen Orgelmusik des 19. und 20. Jahrhunderts*, p. 321.
[7] Ibid., p. 327.

a doua a fost *„Inspirată din frumusețea navei catedralei din Amiens […], o glorificare a frumuseții arcurilor gotice, o pictură sonoră a catedralei"*[8]. Ultimele două lucrări simfonice intitulate *Deux fresques symphoniques sacrées op. 75, 76* (1938/1939) aparțin unui ciclu de patru lucrări care nu a mai fost finalizat. Cele patru lucrări urmau să prelucreze diferite imnuri aferente marilor sărbători religioase din an. Prima lucrare prelucrează imnul de Crăciun, *Jesus redemptor omnium,* în timp ce cea de-a doua prelucrează imnurile de Rusalii *Veni Sancte Spriritus* și *Veni Creator Spiritus*.

Din punct de vedere compozițional, lucrările simfonice ale lui Tournemire aparțin unor etape stilistice diferite. În timp ce lucrările *Pièce symphonique* și *Fantaisie symphonique* prezintă influențele muzicii lui César Franck, ultimele lucrări de acest gen, *Symphonie choral*, *Symphonie sacrèe* și *Deux fresques symphoniques* poartă însemnele stilului personal care s-a cristalizat în ultimii zece ani de creație ai compozitorului: un colorit original realizat prin utilizarea ingenioasă a resurselor instrumentului *neo-clasic*, utilizarea materialelor muzicale gregoriene alături de moduri hinduse, desfășurarea melodică liberă dublată de ritmuri variate, pasaje rapide întrerupte de secvențe de tip coral. În ceea ce privește structura, Tournemire rupe barierele formei clasice de simfonie, compunând lucrări în care caracterul simfonic se reflectă mai degrabă în concepția sonoră și în anvergură. În lucrările sale târzii, Tournemire părăsește tonalitatea, muzica gravitând în jurul unor moduri. De multe ori apar secțiuni cu caracter improvizatoric în care măsura nu este specificată, fiind indicat doar tempoul de bază. Astfel de elemente specifice muzicii moderne pot fi întâlnite ulterior în compozițiile lui Olivier Messiaen, al cărui stil a fost cu siguranță influențat de muzica lui Tournemire[9].

---

[8] Ibid. p. 327.

[9] Deși Tournemire nu a fost niciodată profesorul lui Messiaen, între cei doi a existat o relație de prietenie. Conform surselor biografice, Messiaen a fost numit organist titular la Biserica Sainte-Trinité pe baza unei recomandări din partea lui Tournemire, care îi trimitea regulat noile sale lucrări dedicate orgii. Într-o ediție a revistei *Le Monde Musical* din anul 1938, Messiaen a publicat un articol în care și-a exprimat admirația față de lucrarea *Sept Choral-Poèmes pour les sept paroles du Xrist op. 67* de Tournemire. - ***, *Handbuch Orgelmusik*, p. 413.

MARCEL DUPRÉ (1886-1971)

Marcel Dupré, unul dintre cei mai apreciați organiști din secolul al 20-lea, a studiat orga la Conservatorul Național din Paris cu Alexandre Guilmant și Louis Vierne, și contrapunctul cu Charles-Marie Widor. În anul 1906 a devenit suplinitorul lui Widor la orga de la Biserica Saint-Sulpice, iar mai apoi, între anii 1916-1921 a fost înlocuitorul lui Vierne la Catedrala Notre-Dame. În anul 1934 l-a urmat pe Widor pe postul de organist titular la Saint-Sulpice. Dupré a parcurs o carieră de organist impresionantă, susținând în total 2179 de concerte în diferite țări ale lumii. A fost renumit pentru tehnica sa impecabilă și pentru memoria excepțională, acesta susținând o serie de concerte la Conservatorul din Paris (1920) în cadrul cărora a interpretat toate lucrările lui Johann Sebastian Bach dedicate orgii, fără partitură [10].

În anul 1926, Dupré a preluat conducerea clasei de orgă de la Conservatorul Național din Paris, post pe care a fost activ până în anul 1954, avându-i ca studenți pe: Jehan Alain, Marie-Claire Alain, Michel Chapuis, Pierre Cochereau, Jeanne Demessieux, Rolande Falcinelli, Jean Guillou, Jean Langlais, Gaston Litaize și Olivier Messiaen. În anul 1956, Dupré a devenit directorul Conservatorului Național din Paris. În afara activității de la Conservator, Dupré a fost profesor de orgă la Conservatorul American de la Fontainebleau.

În afara carierei de organist concertant, o parte semnificativă a activității lui Dupré a fost de natură pedagogică, acesta lăsând în urmă mai multe lucrări cu caracter didactic pentru predarea orgii, improvizației, armoniei, contrapunctului și fugii. Metodele care tratează predarea orgii sunt următoarele[11]: *Gammes de Pédale pour Orgue* (1924), *Traité d'Improvisation à l'Orgue* (1925), *Méthode d'Orgue* (1927), *Exercices Préparatoires à l'Improvisation libre* (1937), *Manuel d'Accompaniement du*

[10] Dupré, Marcel, *Erinnerungen*, p. 59.
[11] Dupré, Marcel, *Erinnerungen*, p. 108.

Plain Chant (1937), *Données élémentaires d'acoustique à l'usage des étudiants organistes* (1937). Volumul intitulat *Méthode d'orgue* include două capitole mari: primul despre tehnica cântatului la instrument, iar cel de-al doilea despre regulile de bază în ceea ce privește interpretarea lucrărilor dedicate orgii. Este foarte interesant faptul că toate exemplele muzicale date de Dupré pentru însușirea unei tehnici organistice adecvate, au fost luate din compoziții de Johann Sebastian Bach. În esență, metoda lui Dupré seamănă foarte mult cu cele editate de Jacques Nicolas Lemmens și de Louis Vierne. La finalul volumului se găsește un tabel în care Dupré reiterează teoria conform căreia noua școală franceză de orgă își are originile în arta organistică bachiană (Img. 197).

Nous rappelons que tous ces exemples, sans exception, écrits en notation figurée, doivent être comparés un à un avec le texte de l'auteur pendant que l'on travaille.

Toutes ces lois doivent être strictement observées, non seulement en exécutant l'oeuvre d'orgue de Bach, mais aussi toute oeuvre écrite dans un style polyphonique, et en improvisant. Tout en étant logiques par elles-mêmes, elles sont traditionnelles, nous venant de Bach par la filiation suivante :

Friedmann et Philippe-Emmanuel BACH
Jean Louis KREBS († 1780)
J.P. KIRNBERGER († 1783)
Christian KITTEL († 1809)

puis :

F.W. BERNER († 1827)
J.C.H. RINCK († 1846)
Adolphe HESSE (de Breslau) († 1863)

ami intime de Mendelssohn, professeur de
LEMMENS (de Bruxelles) (1823-1881)
professeur d'Alexandre GUILMANT et de Ch. M. WIDOR.

Img. 197: *Marcel Dupré, Méthode d'orgue*[12]
Legătura dintre școala franceză de orgă și arta organistică bachiană

[12] Dupré, Marcel, *Méthode d'orgue,* p.78.

Compozițiile pentru orgă

Cea mai mare parte a opusului creațional al lui Dupré a fost dedicată orgii, acesta compunând lucrări aparținând unor genuri instrumentale precum: preludiul și fuga, prelucrarea de coral, piesa de caracter, simfonia, suita etc.

În categoria prelucrărilor de coral se includ colecțiile: *Fifteen pieces for Organ Founded on Antiphons. Versets des Vêpres du Commun des fêtes de la Sainte Vierge op. 18* (1920) - Cele 15 lucrări au fost publicate în trei volume. Primul volum conține cinci prelucrări ale unor antifoane, cel de-al doilea conține patru prelucrări ale imnului *Ave Maris Stella*, iar în ultimul volum se găsesc șase versete de *Magnificat*; *Seventy-nine chorales op. 28* (1931) – o culegere care conține prelucrările unor corale protestante care au fost utilizate în prelucrările de coral pentru orgă de Johann Sebastian Bach. Volumul este de fapt un preambul pentru cei care doresc să studieze prelucrările de coral ale lui Bach; *Sixteen chorales. Le Tombeau de Titelouze op. 38* (1942) - Prelucrările de coral din această culegere au fost dedicate compozitorului Jehan Titelouze (1563-1633), cel mai de seamă reprezentant al școlii polifonice franceze, organistul de odinioară al Catedralei Saint-Ouen din Rouen. Alte culegeri conținând prelucrări de coral sunt: *Huit petits Préludes sur des thèmes grégoriens op. 45* (1948), *Six Antiennes pour le temps de Noël op. 48* (1952) și *Deux chorals op. 59* (1961).

Un gen preferat de Dupré a fost *preludiul și fuga*, căruia i-a dedicat următoarele lucrări: *Trois Préludes et Fugues op. 7* (1911-13) și *Trois Préludes et Fugues op. 36* (1938)[13]. Lucrările aparținând primului volum sunt concentrate în jurul conținutului muzical comun, materialele tematice utilizate în preludii fiind mai apoi prelucrate în fugi. Cel de-al doilea volum conține lucrările cele mai dificile din punct de vedere tehnic ale compozitorului. Pe paginile acestor lucrări Dupré ne prezintă o muzică cerebrală, aridă, pe care publicul neavizat cu greu îl poate savura. Alte

[13] Dufourcq, Norbert, *La musique d'orgue française de Jehan Titelouze a Jehan Alain*, pp. 196, 199.

lucrări dedicate genului de fugă sunt *Choral et Fugue op. 57* (1961) în care este prelucrat coralul *Salve Regina*, și *Quatre fugues modales op. 63* (1968), concepute în diferite moduri grecești[14].

Una dintre cele mai cunoscute lucrări ale lui Dupré este *Cortège et Litanie op. 19* (1922). Inițial, piesa a fost concepută pentru orchestră, fiind transcrisă mai apoi pentru orgă solo în timpul unui turneu efectuat de compozitor în Statele Unite ale Americii[15]. Lucrarea aparține primei perioade de creație a compozitorului, fiind concepută în stilul simfonic abordat de predecesorii săi Widor și Vierne. Lucrarea poate fi divizată în trei secțiuni, în prima prezentându-se o temă (*Cortège*), iar în cea de-a doua o altă temă (*Litanie*). În ultima secțiune cele două teme sunt tratate simultan. Prin intermediul acestei lucrări Dupré a abordat un nou gen specific muzicii franceze pentru orgă. După acest modelul, lucrări similare au fost compuse ulterior de: Jehan Alain, Rolande Falcinelli și Jean Langlais.

O altă lucrare care se bucură de multă popularitate în zilele noastre este *Variations sur un Noël op. 20* (1922). Cele zece variațiuni ale cântecului de Crăciun *Noël nouvelet* au fost compuse în timpul primului turneu efectuat de Dupré în Statele Unite ale Americii.

În afara lucrărilor amintite mai sus, Dupré a compus și o serie de piese de caracter, suite, și lucrări pentru uzul liturgic precum: *Scherzo op. 16* (1918), *Suite bretonne op. 21* (1923), *Lamento op. 24* (1926), *Sept pièces op. 27* (1931), *Suite f op. 39* (1944), *Offrande à la Vierge op. 40* (1944), *Vingt-quatre inventions op. 50* (1956), *Triptique op. 51* (1957), *Trois pièces op. 62* (1967) etc.

Lucrările simfonice

Asemenea lucrărilor lui Charles Tournemire, nici compozițiile lui Dupré aparținând categoriei lucrărilor simfonice nu se încadrează în tiparele stabilite de Charles-Marie Widor și Louis Vierne.

[14] Busch, Hermann J., *Zur Französischen Orgelmusik des 19. und 20. Jahrhunderts*, pp. 109, 110.
[15] ***, *Handbuch Orgelmusik, Komponisten, Werke, Interpretation*, p. 426.

Prima lucrare simfonică a compozitorului intitulată *Symphonie-Passion* op. 23 (1923-1924) a luat naștere sub forma unei improvizații efectuate de compozitor în cadrul unui concert susținut la Auditoriul Wanamaker din Philadelphia. Varianta finală a simfoniei care prelucrează cântecul de Crăciun *Adeste Fideles* și coralele gregoriene *Jesus redemptor omnium*, *Stabat mater* și *Adoro te devote* a fost prezentată publicului în cadrul unui concert susținut de compozitor la Catedrala Westminster, în octombrie 1924[16]. Lucrarea, având caracter programatic religios este structurată în patru părți: *Le Monde dans l'attente du Sauveur* (Lumea în așteptarea Mântuitorului), *Nativité* (Nașterea), *Crucifixion* (Crucificarea) și *Résurrection* (Învierea). Partea întâi este structurată în trei secțiuni, prima prezentând o muzică agitată ce parafrazează neliniștea umanității în așteptarea mântuitorului, urmată de o secțiune calmă care prelucrează imnul *Jesus redemptor omnium*. În ultima secțiune cele două teme sunt îmbinate, muzica fiind dominată de o atmosferă festivă. Cea de-a doua parte este concepută în trei *imagini*: prima ne prezintă fecioara care leagănă pruncul, mișcarea legănată fiind sugerată de pasajele cromatice ascendente și descendente. A doua scenă este cea a păstorilor și a celor trei crai de la răsărit care vin în întâmpinarea mântuitorului. Ultima secțiune prelucrează cântecul de Crăciun *Adeste fideles*. Partea a treia prezintă drumul crucii, în care suferința lui Hristos este parafrazată de mersul sincopat descendent. Muzica este sugestivă, compozitorul folosind metode ingenioase pentru a oferi veritabile picturi sonore ale diferitelor momente din drumul crucii. Un bun exemplu în acest sens sunt acordurile percutante care imită loviturile de ciocan din momentul crucificării. Partea se încheie cu prelucrarea coralului *Stabat Mater dolorosa*, rugăciunea fecioarei Maria sub crucea mântuitorului. Ultima parte este un imn conceput într-un *crescendo* continuu care prelucrează coralul gregorian *Adoro te devote*. Partea debutează cu o secțiune în care tema gregoriană ni se prezintă în valori de note întregi la linia

[16] ***, *Handbuch Orgelmusik*, p. 427.

pedalierului, fiind urmată de o secțiune de tip *toccată*, care se finalizează cu o serie de acorduri în sonoritatea de *tutti*.

Cea de-a doua simfonie intitulată *Deuxième symphonie op. 26* (1929) în *do#*, este singura simfonie a lui Dupré care nu se încadrează în categoria muzicii programatice. Lucrarea concepută în trei părți (*Preludio-Intermezzo-Toccata*) a fost interpretată prima dată de compozitor în cadrul unui concert susținut la Auditoriul Wanamaker din New York[17]. Spre deosebire de *Symphonie-Passion* în care muzica este definită de tematica gregoriană, în această lucrare compozitorul utilizează teme libere. Prima parte ne prezintă trei teme, prima fiind un pasaj de motive sincopate descendente conceput în *decrescendo*, cea de-a doua prezentând o mișcare continuă de șaisprezecimi cu registre de flaut, iar cea de-a treia fiind o înlănțuire de acorduri de tip coral prezentată în registre de cordari. Cele trei teme sunt tratate în repetate rânduri, lor adăugându-li-se ulterior un motiv de tip marș. A doua parte poate fi percepută atât ca *scherzo* cât și ca parte lentă, în timp ce ultima parte, *toccata*, este mai degrabă un marș cu o secțiune de tip *trio*. Din punct de vedere stilistic, lucrarea se situează la hotarul dintre stilul simfonic abordat de Widor și Vierne, și stilul specific muzicii lui Dupré, caracterizat printr-o ritmică variată, o tehnică cvasi-pianistică, un colorit modern care exploatează la maxim resursele sonore ale orgii, și un limbaj muzical cromatic care sparge limitele tonalului. Cu privire la tehnicile compoziționale abordate, în această lucrare se pot găsi o serie de elemente specifice muzicii lui Dupré, cum ar fi: pasajele de note repetate și seriile de acorduri staccate care contribuie la acumularea tensiunilor, schimbările frecvente de timbru prin intermediul unor registrații neașteptate, introducerea unor secțiuni de tip toccată cu pasaje de acorduri percutante repetate obsesiv. Asemenea predecesorilor săi Widor și Vierne, Dupré rămâne fidel scriiturii polifonice, întreruptă uneori de secțiuni omofone.

---

[17] ***, *Handbuch Orgelmusik*, p. 428.

O altă lucrare simfonică importantă a lui Dupré este *Le Chemin de la Croix (Drumul crucii) op. 29* (1931). Lucrarea cu caracter programatic religios a luat naștere în urma unei improvizații realizate de compozitor în cadrul unui concert organizat la Conservatorul Regal din Bruxelles: *„Prima schiță a fost concepută și realizată sub forma unei improvizații la Conservatorul Regal din Bruxelles la data de 13 februarie 1931. În timpul concertului au fost recitate cele paisprezece poezii aparținând ciclului Drumul Crucii de marele poet francez Paul Claudel, iar după fiecare poezie eu am improvizat un comentariu muzical. Mulți dintre ascultători au considerat că este păcat ca aceste improvizații să fie pierdute, astfel că am hotărât să notez lucrarea, încercând să recreez aceeași atmosferă. Am lucrat la compoziție timp de un an. Am cântat lucrarea finalizată în primă audiție la Palatul Trocadéro din Paris, la data de 18 martie 1932. Drumul Crucii este un poem simfonic în care reapar diferite leit-motive. Fiecare stațiune are propria concepție muzicală."*[18] Ca și în cazul lucrării *Symphonie-Passion*, Dupré oferă aici veritabile imagini sonore ale fiecărui moment din drumul calvarului. Cele paisprezece stații sunt următoarele:

1. *Jesus est condamné à mort (Iisus este condamnat la moarte)*

După trei măsuri introductive de tip recitativ care simbolizează condamnarea la moarte rostită de Pilat, se regăsește o secțiune neliniștită în *crescendo*, care parafrazează agitația mulțimii care jubilează. Iisus este simbolizat prin intermediul terței mici descendente, în timp ce agitația mulțimii este sugerată de pasajele cromatice de optimi.

2. *Jésus est chargé de la Croix (Punerea Crucii pe umerii lui Iisus)*

Crucea este simbolizată prin cvarta descendentă, în timp ce marșul greoi al Mântuitorului pe drumul calvariei este parafrazat de mersul ascendent de secunde și de ritmurile lombardice.

[18] Busch, Hermann J., *Zur Französischen Orgelmusik des 19. und 20. Jahrhunderts*, p. 100.

3. Jésus tombe sous le poids de sa croix (Iisus cade sub greutatea crucii)

Căderea este simbolizată de acordurile staccate din primele două măsuri ale părții. După acest moment, Mântuitorul se ridică și își continuă drumul, suferința lui crescândă sub greutatea crucii fiind sugerată de mersul descendent de secunde și de motivul *suferinței* care apare în linia sopranului. Partea se încheie cu o scurtă intervenție a temei *mântuirii*.

3. Jésus rencontre sa mère (Întâlnirea lui Iisus cu mama sa)

Suferința Fecioarei Maria este simbolizată prin intermediul motivului *durerii*, expus la linia sopranului. În această parte apare și motivul *plânsului* sub forma unor înlănțuiri de secunde mici descendente.

4. Simon le Cyrénéen aide Jésus à porter sa Croix (Simon Cireanul îl ajută pe Iisus să-și ducă crucea)

Mersul lui Iisus este simbolizat de optimile descendente, în timp ce cel al lui Simon Cireanul este sugerat de mersul sincopat ascendent. În finalul părții, cele două linii melodice se întâlnesc. Motivul *crucii* este și el prezent în linia basului.

5. Une femme pieuse essuie la face de Jesus (Întâlnirea Domnului cu Veronica)

Sentimentul de compasiune resimțit de Veronica este simbolizat prin intermediul motivului *milei* (la mâna dreaptă). La sfârșitul părții apare din nou tema *mântuirii*.

6. Jesus tombe à terre pour le deuxième fois (A doua cădere la pământ a Mântuitorului)

La începutul părții apare din nou motivul *căderii*, fiind urmat de o secțiune agitată care sugerează agitația mulțimii.

7. *Jésus console les filles d'Israël qui le suivant (Iisus consolează femeile Israelului care îl urmează)*

În această parte de tip coral apare tema *durerii* femeilor care-l plâng pe Mântuitor. Spre deosebire de părțile anterioare, muzica prezentată în această parte este mai senină.

8. *Jésus tombe pour la troisième fois (A treia cădere la pământ a Mântuitorului)*

În această parte compozitorul ne prezintă din nou mânia mulțimii prin intermediul pasajelor rapide de șaisprezecimi descendente. Suferința lui Iisus care ajunge pe Golgota este și ea simbolizată prin intermediul mersurilor de secunde descendente. După căderea Mântuitorului, reprezentată de un pasaj descendent de șaisprezecimi, partea se finalizează cu o secțiune liniștită.

9. *Jèsus est dèpouillé de ses vêtements (Iisus este dezbrăcat de haine)*

Prima secțiune a acestei părți, prevăzută cu indicația de tempo *Allegro agitato*, parafrazează momentul dezbrăcării lui Iisus. A doua secțiune ne prezintă imaginea demnă de milă a Mântuitorului furat de veșminte. În mod interesant partea se încheie cu un acord de *Do*, care poate fi interpretată ca o resemnare a lui Iisus.

10. *Jésus est attaché sur la Croix (Iisus este crucificat)*

Această parte este dominată de motivul muzical care imită zgomotul ciocanului care bate cuiele în mâinile și picioarele Mântuitorului. În linia sopranului apare și motivul *suferinței* care este ulterior combinată cu bătăile de ciocan.

11. *Jésus meurt sur la Croix (Iisus moare pe cruce)*

Muzica prezentată în prima secțiune a acestei părți reprezintă ultimele șapte cuvinte ale Mântuitorului pe cruce. În a doua secțiune,

compozitorul realizează imaginea sonoră a pământului care se zguduie după moartea lui Iisus, prin intermediul unor *tremolo*-uri efectuate la pedalier, cu registre de fond de 32 și 16 picioare.

12. Jésus est détaché de la Croix et remis à sa Mère (Iisus este coborât de pe cruce și predat mamei sale)

Scena coborârii de pe cruce este sugerată de mersul motoric de trioleți, fiind urmată de motivul *durerii* Fecioarei Maria, prezentat pentru prima oară în partea a patra.

13. Jésus est mis dans le sépulcre (Iisus este pus în mormânt)

Ultima parte debutează cu un marș funebru conceput în *crescendo*, frazele muzicale având direcție ascendentă. După acest marș are loc intervenția motivului *suferinței* în linia sopranului. Lucrarea se încheie cu o secțiune în *adagio*, registrat cu *Voix célestes*[19], compozitorul sugerând astfel pacea, și speranța învierii.

Ultimele două lucrări simfonice ale compozitorului sunt *Évocation. Poème symphonique op. 37* (1941) și *Vision. Poème symphonique op. 44* (1947). Prima dintre cele două lucrări a fost dedicată tatălui compozitorului, fiind concepută în trei părți: *Moderato, Adagio con tenerezza, Allegro deciso*. Iată cum relatează compozitorul despre propriile intenții în ceea ce privește acest poem simfonic: *„Ideea mea este să realizez o reproducție a celor trei caracteristici dominante ale tatălui meu: Era un om temător, era sensibil și era încrezător."*[20] Prima audiție a lucrării a avut loc la concertul de reinaugurare al orgii de la Catedrala St. Ouen din Rouen, unde tatăl compozitorului a fost organist titular timp de mai mulți ani. Cel de-al doilea poem simfonic este de inspirație religioasă, purtând *motto*-ul *„Și*

[19] Registrul *Voix célestes*, în traducere liberă *voci cerești*, este un registru cu o sonoritate suavă în *pianissimo*.

[20] Busch, Hermann J., *Zur Französischen Orgelmusik des 19. und 20. Jahrhunderts*, p. 105.

lumina luminează în întuneric și întunericul nu a cuprins-o", din Evanghelia după Matei[21].

ALȚI COMPOZITORI DE LUCRĂRI SIMFONICE

În afara lui Charles Tournemire și Marcel Dupré, la începutul secolului al 20-lea au fost activi și alți compozitori, mai puțin cunoscuți, care au dedicat orgii lucrări născute sub semnul simfonismului francez. Unul dintre aceștia a fost **Joseph-Ermend Bonnal** (1880-1944), organist și compozitor care a studiat orga la clasa lui Alexandre Guilmant, iar mai apoi în particular cu Charles Tournemire, ulterior devenind suplinitorul acestuia la Biserica Sainte-Clotilde. Muzica lui Bonnal se încadrează în sfera muzicii impresioniste, acesta compunând o serie de piese de caracter precum *Petite Rhapsodies sur un theme Breton op. 6* (1898), *Paysages euskariens* (1930), *Paysage landais* (1904), *Reflets solaires* (1905) și *Noël landais* (1918). Singura lucrare simfonică al lui Bonnal este *Symphonie d'après Media Vita* (1930), o lucrare concepută în trei părți care prelucrează coralul gregorian menționat în titlu[22].

Auguste Fauchard (1881-1957), preot la Catedrala Notre-Dame din Mayenne, a studiat orga cu Alexandre Guilmant la Conservatorul Național din Paris, iar mai apoi la Schola Cantorum cu Louis Vierne[23]. După încheierea studiilor, acesta a fost numit organist titular la Catedrala Sainte-Trinité din Laval, unde avea la dispoziție o orgă Cavaillé-Coll. Fauchard a dedicat orgii patru simfonii: *Symphonie Nr. 1 en mi* (1926), *Symphonie Nr. 2 en ré* (1928-29), *Symphonie mariale* (1941) și *Symphonie eucharistique* (1944-45), dintre care doar primele două au fost publicate. Muzica lui Fauchard este influențată de cea a mentorului său Louis Vierne, atât în ceea ce privește scriitura polifonică și limbajul, cât și din punct de vedere al concepției ciclice abordate. În afara celor patru

---

[21] Ibid., p. 104.
[22] Ibid., p. 69.
[23] http://www.musimem.com/Fauchard.htm

simfonii, Fauchard este autorul a două poeme simfonice: *Le Mystère de Noël. Poème symphonique* (1940) care cuprinde 8 variațiuni ale imnului *Jesu, redemptor omnium*, și *In memoriam. Poème symphonique* (1951), compusă în memoria fratelui compozitorului.[24]

Alexandre Cellier (1883-1968), studentul lui Charles-Marie Widor și al lui Alexandre Guilmant, organist titular la biserica evanghelică Temple de l'Étoile din Paris, a lăsat în urmă mai multe compoziții pentru orgă, printre care se găsesc și două lucrări simfonice: *Suite Symphonique pour orgue en Sol majeur* (1906) și *Pièce Symphonique* (1911). Un alt compozitor din aceeași perioadă a fost **Augustin Barié** (1883-1915). Fiind orb din naștere, acesta și-a început studiile la Institutul Național pentru Tineri cu Deficiențe de Vedere din Paris, iar mai apoi a obținut Premiul I la clasa de orgă al lui Alexandre Guilmant și Louis Vierne. Contribuția lui Barié la îmbogățirea repertoriului simfonic este o *Simfonie în sib op. 5* (1906-07) (*Prélude-Fugue-Adagio-Intermezzo-Final*), concepută sub influența muzicii lui Louis Vierne, căruia i-a fost dedicată.

Ultimul compozitor care a dedicat orgii lucrări născute sub semnul simfonismului francez a fost **André Fleury** (1903-1995). Acesta a studiat orga cu Eugène Gigout și Louis Vierne, iar mai apoi cu Marcel Dupré la Conservatorul Național din Paris, obținând Premiul I în 1926. A fost organist titular la Biserica Saint Augustin din Paris (1978) și profesor de orgă la Conservatorul din Dijon. Ulterior a devenit organist titular la Catedrala Saint-Louis de la Versailles[25]. Fleury este autorul unui număr impresionant de compoziții pentru orgă, dintre care doar câteva au fost publicate. În cele trei lucrări simfonice intitulate *Allegro symphonique* (1927), *Symphonie nr. 1* (1947) și *Symphonie nr. 2* (1949) se fac resimțite atât influențele muzicii lui Louis Vierne și cât și cele ale muzicii lui Marcel Dupré.

[24] Busch, Hermann J., *Zur Französischen Orgelmusik des 19. und 20. Jahrhunderts*, p. 118.
[25] ***, *Handbuch Orgelmusik*, p. 432.

Concluzii

La finalul prezentei lucrări este necesar să includem un capitol în care să precizăm care au fost factorii decisivi care au contribuit la nașterea și cristalizarea genului de simfonie pentru orgă.

Primul și probabil cel mai important factor a fost apariția instrumentului simfonic construit de Aristide Cavaillé-Coll, care dispunea de o paletă sonoră orchestrală și de o serie de inovații tehnice care permiteau revoluționarea interpretării instrumentale organistice. Apariția instrumentului simfonic a fost de fapt rezultatul eforturilor depuse de constructorii de orgi și de organiști, care aveau un singur scop: creerea unui instrument performant care să se adapteze perfect cerințelor esteticii romantice. Atelierele constructorilor de orgi au devenit săli de concerte unde arta organistică a avut posibilitatea să pătrundă încet în sfera muzicii seculare. Organiștii aveau ocazia să concerteze în afara contextului liturgic și să interpreteze compoziții cu caracter programatic. Un pionier în acest domeniu a fost organistul și compozitorul Louis James Alfred Lefébure-Wély, care oferea veritabile spectacole de improvizație pe diferite subiecte inspirate din natură. Încercări de a crea muzică programatică au existat deja pe vremea Revoluției Franceze din 1789, când organiștii erau puși în situația ridicolă de a interpreta lucrări revoluționare în bisericile confiscate de stat, transformate în temple ale rațiunii. Lefébure-Wély nu a făcut altceva decât să continue și să adapteze stilul abordat de predecesorii săi pe noua orgă simfonică.

Concertele susținute la Paris de Jacques Nicolas Lemmens au reprezentat la rândul lor un factor important în dezvoltarea artei organistice franceze. Tânăra generație de organiști francezi a fost puternic influențată de stilul interpretativ impecabil și tehnica instrumentală

superioară a acestuia. Începând de la Charles-Marie Widor, toți profesorii de orgă de la *Conservatorul Național din Paris* au utilizat în mod direct sau indirect metoda lui Lemmens. Noile generații de organiști dispuneau de o pregătire aprofundată în ceea ce privește arta interpretativă organistică și de o tehnică *cvasi*-pianistică potrivită noului tip de instrument simfonic.

Un alt factor important a fost răspândirea muzicii simfonice germane pe scenele franceze. În cadrul concertelor organizate de *La Société des Concerts du Conservatoire* au fost prezentate lucrări de Beethoven, Weber, Schubert, Schumann, Liszt sau Wagner, care cu siguranță au influențat stilul compozitorilor francezi. Momentul decisiv în dezvoltarea muzicii simfonice franceze a fost însă fondarea societății denumite *Société Nationale de Musique* care avea ca scop promovarea muzicii franceze sub *motto*-ul *Ars Gallica* (1871). În cadrul concertelor organizate de această societate au fost prezentate lucrări precum: *Simfonia în re* de César Franck (1887), *Simfonia nr. 3 pentru orgă și orchestră op. 78* de Camille Saint-Saëns (1886), *Symphonie espagnole op. 21* de Edouard Lalo (1873), *Symphonie en fa op. 16* (1873) și *Symphonie en la op. 54* (1882) de Charles-Marie Widor. Având la dispoziție instrumente cu sonoritate orchestrală simfonică, compozitorii de muzică pentru orgă au creat echivalentul simfoniei orchestrale, denumindu-l *Simfonie pentru orgă*. Astfel, primul care a compus o lucrare de acest gen a fost César Franck. Lucrarea sa *Grande pièce symphonique op. 17* (1868) poartă titlul de piesă simfonică datorită concepției structurală, care se situează la hotarul dintre genul de sonată și cel de simfonie. Abordarea ciclică și limbajul cromatic de inspirație beethoveniană, plasează această lucrare într-un loc aparte în cadrul artei organistice franceze.

După Franck, următorul compozitor care avea să compună simfonii pentru orgă a fost Charles-Marie Widor. Cele zece simfonii pentru orgă compuse de acesta sunt primele lucrări de acest gen care poartă titlul de *Simfonie*. Primele simfonii ale lui Widor prezintă un stil eclectic (*Simfoniile*

nr. 1-4, opus. 13), în cadrul acestora simțindu-se atât influența compozitorilor germani, cât și a reprezentanților școlii clasice franceze. În cadrul următoarelor lucrări însă Widor dezvoltă un stil personal caracterizat printr-un limbaj elegant cu elemente modale și cromatice, susținute de structuri formale clasice (*Simfoniile nr. 5-8, op. 42*). Concepția ciclică nu se regăsește în mod evident decât în ultimele două simfonii ale compozitorului: *Symphonie Gothique op. 70* și *Symphonie Romane op. 73*. Prin intermediul temelor gregoriene utilizate în cadrul acestora Widor contribuie la procesul de reînviere a artei gregoriene de la sfârșitul secolului al 19-lea. O problemă importantă în cazul simfoniilor lui Widor este cea legată de gen. În afara lucrărilor *Symphonie Gothique* și *Symphonie Romane*, simfoniile lui Widor sunt concepute asemenea unor suite. Nu se știe în ce măsură acest aspect are legătură cu liturghia Romano-Catolică în cadrul căreia există momente când organistul poate să improvizeze sau să interpreteze lucrări de sine-stătătoare. Aceste momente sunt: Procesiunea (*Entrée*), Ofertoriul (*Offertoire*), Transsubstanțierea (*Élévation*), Comuniunea (*Communion*) și Ieșirea (*Sortie*). În urma analizării simfoniilor lui Widor, constatăm că multe dintre părțile acestora pot fi cu ușurință adaptate într-un cadru liturgic. Astfel, prin intermediul simfoniilor sale Widor a reușit să creeze o punte între muzica liturgică și cea de concert.

Simfoniile lui Louis Vierne sunt mai puțin adaptabile în cadru liturgic, acestea fiind concepute exclusiv pentru sfera muzicii de concert. Exceptând prima simfonie în care influența lui Franck și a lui Widor este evidentă, simfoniile lui Vierne prezintă un limbaj puternic cromatic care creează o atmosferă sumbră, uneori chiar ironică (în cazul părților cu caracter de *scherzo*), nepotrivită sferei liturgice. În ceea ce privește genul, Vierne este cel care se apropie cel mai mult de genul de simfonie ciclică, lucrările sale fiind concepute în cinci părți (exceptând prima simfonie), formele cele mai utilizate fiind cele de *sonată*, *rondo*, *lied*, *preludiu*, *fugă* și *menuet*. Din punct de vedere stilistic, Vierne este ultimul compozitor care

abordează stilul simfonic francez, dar și la el regăsim elemente ale esteticii impresioniste. În ceea ce privește limbajul, ultimele simfonii ale lui Vierne au luat naștere sub semnul unui cromatism care uneori părăsește sistemul tonal. După dispariția marilor simfonici Franck, Widor și Vierne, genul de simfonie a fost cultivat de compozitori precum Charles Tournemire și Marcel Dupré, în cadrul compozițiilor lor cu caracter programatic religios. Concepția sonoră a acestor lucrări însă nu mai corespunde cu sonoritatea simfonică a instrumentelor construite de Cavaillé-Coll, ele fiind inspirate de sonoritatea instrumentelor *neo-clasice* care au dominat peisajul organistic francez începând din al doilea deceniu al secolului al 20-lea.

Bibliografie

Cărți:

1. ***, *Organ dictionary in 19 languages*, CEOS Edition, Niewkerken / Belgium, 2000
2. ***, *French Organ Music: From the Revolution to Franck and Widor*, University of Rochester, England, 1999
3. ***, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, New York, 2001
4. ***, *MGG, Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Bärenreiter und Mätzler Verlag, 1999
5. ***, *Les Cahiers de Marcel Dupré III*, Collegium Musicum, Tournai, 1991
6. ***, *Dicționar de termeni muzicali*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1984
7. ***, *Handbuch Orgelmusik*, Bärenreiter Verlag Karl Votterle GmbH&Co., Kassel, 2002
8. Bughici, Dumitru, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Editura muzicală a uniunii compozitorilor, București, 1974
9. Bush, Douglas and Kassel, Richard, *The Organ. An Encyclopedia*, Routledge, New York, 2001
10. Busch, Hermann J. & Geuting, Matthias, *Lexikon der Orgel*, Laaber Verlag, Laaber, 2007
11. Busch, Hermann J., *Zur Französischen Orgelmusik des 19. Und 20. Jahrhunderts, Ein Handbuch*, Musikverlag Dr. J. Butz, Bonn, 2011
12. Cantagrel, G., *Guide de la musique d'orgue*, Paris, 1991

13. Couperin, François, *L'art de toucher le clavecin*, Traducere în limba română de Miklós Noémi, Editura Arpeggione, Cluj-Napoca, 2009
14. d'Indy, Vincent, *César Franck, Traducere din limba franceză de Bogdan Moroianu*, Editura Muzicală, București, 1982
15. Delestre, Robert, *L'Oeuvre de Marcel Dupré*, Éditions Musique Sacrée, Paris, 1962
16. Dupré, Marcel, *Erinnerungen, Übersetzt und kommentiert von Hans Steinhaus*, Merseburger, Kassel, 1981
17. Edler, Arnfried, *Geschichte der Klavier und Orgelmusik*, vol. 1, 2, 3, Laaber Verlag, Laaber, 2007
18. Gavoty, Bernard, *Louis Vierne*, Éditions Buchet/Chastel, 1980
19. Gavoty, Bernard, *Marcel Dupré*, Geneva, 1957
20. Guilmant, Alexandre, *La Musique d'orgue, Encyclopedie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire, Deuxième Partie,* Delagrave, Paris, 1926
21. Hermann, Vasile, *Originile și dezvoltarea formelor muzicale*, Editura muzicală, București, 1982
22. Hollinghaus, Markus Frank, *Die Orgelwerke von Louis Vierne*, Verlag Dohr, 2005
23. Knepler, Georg, *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 1, Frankreich, England*, Henschelverlag, Berlin, 1961
24. Laukvik, Jon, *Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis, Teil II – Romantik*, Carus Verlag, Stuttgart, 2000
25. Murray, Michael, *French Masters of the Organ*, Yale University Press, New Haven & London, 1998
26. Near, John R., *Charles-Marie Widor, The Symphonies for Organ, Symphonie Romane, Recent Researches in the Music of the Nineteenth and Early Twentieth Century Volume 20*, E-R Editions, Inc., Madison, Wisconsin
27. Near, John Richard, *The Life and Work of Charles-Marie Widor*, DMA Dissertation, Boston University, OCLC:15132821, 1985

28. Ochse, Orpha, *Organists and Organ Playing in Nineteenth Century France and Belgium*, Indiana University Press, Bloomington& Indianapolis, 1994
29. Paillard, Jean-François, *La musique française classique*, Presses Universitaires de France, 1960
30. Samson, Jim, *Nineteenth Century Music,* Cambridge University Press, 2002
31. Schweitzer, Albert, *Deutsche und Französische Orgelbaukunst und Orgelkunst*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1906
32. Skinner, Ernest, *The Modern Organ,* H. W. Gray Co., New York, 1917
33. Snyder, Kerala, *The organ as a mirror of its time*, Oxford University Press, 2002
34. Smith, Rollin, *Playing the Organ Works of César Franck*, *The complete organ no. 1*, Pendragon press, Stuyvesant NY, 1996
35. Smith, Rollin, *Louis Vierne, Organist of the Notre Dame Cathedral*, *The complete organ no. 3*, Pendragon press, Stuyvesant NY, 1996
36. Smith, Rollin, *Towards an Authentic Interpretation of the Organ Works of César Franck, The complete organ no. 6*, Pendragon press, Stuyvesant NY, 2002
37. Smith, Rollin, *Saint-Saëns and the Organ*, Pendragon press, 1992
38. Steed, Graham, *The Organ Works of Marcel Dupré, The Complete Organ No. 4*, Hillsdale, 1999
39. Steinhaus, Hans, *Louis Vierne. Meine erinnerungen,* Traducere în limba germană, Verlag Dohr, 2004
40. Stove, Robert James, *César Franck, his Life and Times*, Scarecrow Press, Inc., Lanham-Toronto-Plymouth, UK, 2012
41. Thomson, Andrew, *The Life and Times of Charles-Marie Widor*, Oxford, 1987
42. Türk, Erich, *Orga în continuă evoluție*, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2007

43. Vallas, Léon, *César Franck*, Translated by Hubert Foss, George G. Harap&Co. LTD., London-Sidney-Toronto-Bombay, 1951
44. van Oosten, Ben, *Charles Marie Widor, Vater der Orgelsymphonie*, Paderborn, 1997
45. Vierne, Louis, *Meine Erinnerungen*. Ins Deutsche übersetzt und herausgegeben von Hans Steinhaus, Köln, 2004
46. Widor, Charles-Marie: *De l'interpretation des Preludes et Fugues* în *J. S. Bach: Oeuvres completes pour orgue, vol. I.*, New York, 1914

Articole:

1. Busch, J. Hermann, *Das neue Instrument braucht eine neue Sprache. Aristide Cavaillé-Coll und die französische symphonische Orgelmusik*, Musik und Gottesdienst, 2005
2. Dufourcq, Norbert, *L'Enseignement de l'orgue au Conservatoire National avant la nomination de César Franck (1872)*, L'Orgue 144, 1972
3. Falcinelli, Rolande, *L'interpretation de l'oeuvre de Marcel Dupré,* L'orgue, Cahiers et Mémoires, Paris, 1981
4. Sauvlet, E., *Les six Symphonies pour Orgue de Louis Vierne*, *L'orgue, Cahiers et Mémoires 47*, Paris, 1992

Partituri:

1. Attaingnant, Pierre, *2 Livres d'orgue,* Publications de la Société française de musicologie, Paris, 1925
2. Balbastre, Claude-Bénigne, *Marche des Marseillois et Ça-ira*, Les Éditions Outremontaises, Montréal, 2008
3. Balbastre, Claude-Bénigne, *Concerto in D major*, Les Éditions Outremontaises, Montréal, 2012
4. Beauvarlet-Charpentier, Jaques-Marie, *Victoire de l'Armée d'Italie ou Bataille de Montenotte,* Les Éditions Outremontaises, Montréal, 2010

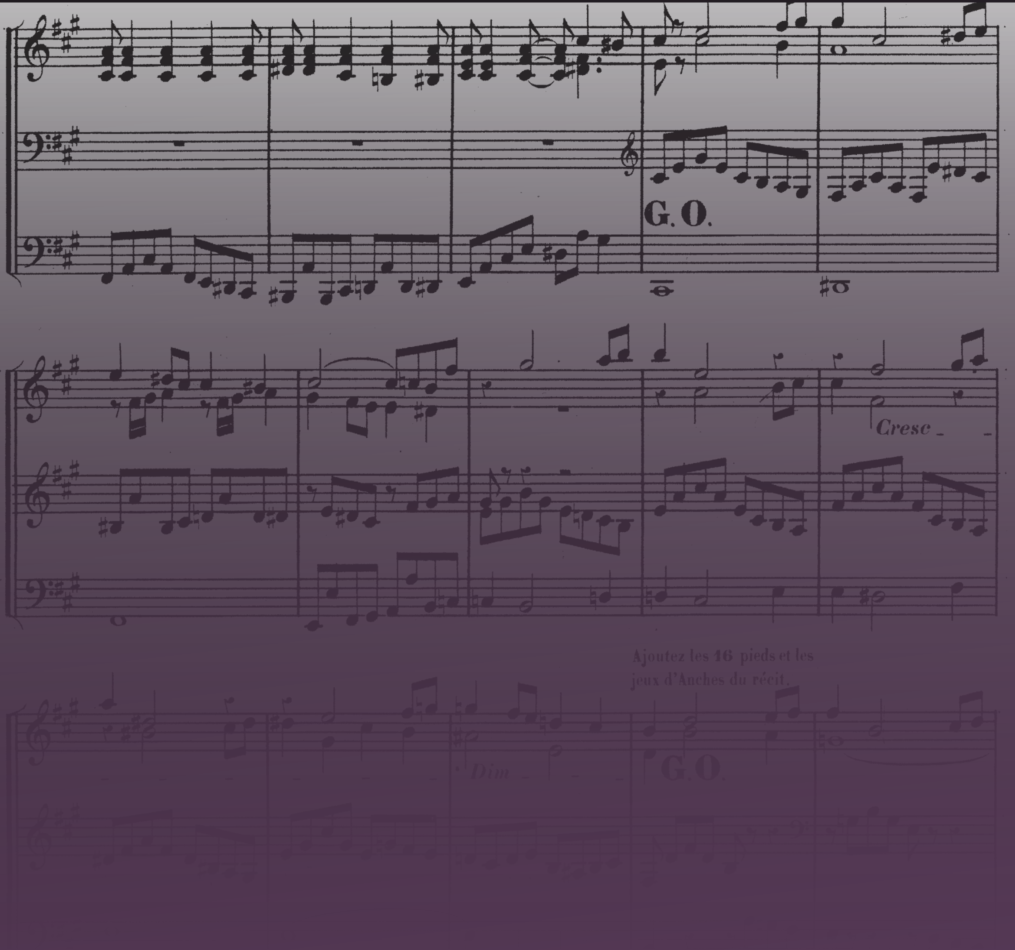
5. Boëllmann, Léon, *Suite Gothique op. 25*, Durand&Fils, Paris, 1895
6. Boyvin, Jaques, *Oeuvres complètes d'orgue, Archives des Maîtres de l'orgue, Vol.6* A. Durand & Fils, Paris, 1905
7. Clérambault, Louis-Nicolas, *Livre d'orgue, Archives des Maîtres de l'orgue, Vol.3*, A. Durand & Fils, Paris 1901
8. Couperin, François, *Pièces d'orgue consistantes en deux messes*, Éditions de L'oiseau-Lyre, Monaco, 1949
9. d'Anglebert, Jean-Attaingnant, *5 Fugues et un Quatuor sur le Kyrie, École classique d'orgue, Vol. 25*, A. Durand & Fils, Paris 1902
10. de Grigny, Nicolas, *Livre d'orgue, Archives des Maîtres de l'orgue, Vol. 5*, A. Durand & Fils, Paris 1904
11. du Mage, Pierre, *Livre d'orgue, Archives des Maîtres de l'orgue, Vol. 3*, A. Durand & Fils, Paris 1901
12. Dupré, Marcel, *Méthode d'orgue*, Editions Musicales Alphonse Leduc, Paris
13. Dupré, Marcel, *Le Chemin de la Croix, op. 29*, Editions Musicales Durand & Fils, Paris, 1932
14. Dupré, Marcel, *Cortège et Litanie op.19 no2,* Editions Musicales Alphonse Leduc, Paris, 1924
15. Franck, César, *Grande pièce symphonique*, Maeyens-Couvreur, Paris, 1868
16. Gigault, Nicolas, *Livre de musique dédié à la très Sainte Vierge*, Les Éditions Outremontaises, 2012
17. Gigout, Eugène, *Toccata pour Orgue*, Éditions Musicales Alphonse Leduc, Paris, 1957
18. Guilmant, Alexandre, *École classique de l'orgue, Morceaux d'Auteurs célèbres, Onze Fugues, G.F. Händel*, A. Durand & Fils, Paris 1900
19. Guilmant, Alexandre, *Organ sonatas 1-8*, G. Schirmer, New-York, 1876-1907
20. Lebègue, Nicolas, *Première Livre d'orgue*, *Archives des Maîtres de l'orgue, Vol. 9*, A. Durand & Fils, Paris 1909

21. Lebègue, Nicolas, *Seconde Livre d'orgue, Archives des Maîtres de l'orgue, Vol. 9*, A. Durand & Fils, Paris 1909
22. Lebègue, Nicolas, *Troisième Livre d'orgue, Archives des Maîtres de l'orgue, Vol. 9*, A. Durand & Fils, Paris 1909
23. Lemmens, Jacques-Nicolas, *École d'orgue,* Les Éditions Outremontaises, 2009
24. Marchand, Louis, *Pièces d'orgue, Archives de Maîtres d'orgue, vol. 3*, A. Durand & Fils, Paris, 1901
25. Nivers, Guillaume-Gabriel, *Livre d'Orgue Contenant Cent Pieces dans tous les Tons de l'Église*, Les Éditions Outremontaises, 2010
26. Nivers, Guillaume-Gabriel, *Deuxième livre d'orgue contenant la messe et les hymnes de l'Église*, Les Éditions Outremontaises, 2010
27. Nivers, Guillaume-Gabriel, *Troisième livre d'orgue des huit tons de l'Église*, Les Éditions Outremontaises, 2008
28. Raison, André, *Livre d'orgue, Archives des Maîtres de l'orgue, Vol. 2*, A. Durand & Fils, Paris, 1899
29. Roberday, François, *Fugues, et Caprices, a quatre parties mises en partition pour l'orgue*, Paris 1660 (manuscris)
30. Saint-Saëns, Camille, *Das Orgelwerk, Das Klassische Werk I*, Musikverlag Butz, Sankt Augustin, 1991
31. Titelouze, Jehan, *Maîtres de l'Orgue des VIe, VIIe, VIIIe Siècles publiées d'ápres les manuscrits et éditions authentiques avec annotations et adaptations aux orgues modernes – Oeuvres complètes D'orgue de Jean Titelouze*, B. Schott und Soehne, Mayence-Leipzig, 1903
32. Tournemire, Charles, *Petite méthode d'orgue,* Les Éditions Outremontaises, 2010
33. Tournemire, Charles, *L'orgue mystique op. 55-57*, Heugel, Paris, 1934-1936
34. Tournemire, Charles, *Pièce symphonique op. 16*, Butz Muiskverlag, Bonn, 2010

35. Tournemire, Charles, *Symphonie-Choral d'orgue op. 69*, Universal Orgel Edition, 1982
36. Vierne, Louis, *Méthode d'orgue, L'orgue: Cahiers et Memoirs, no. 37*, l'Association des Amis de l'Orgue, Paris, 1987
37. Vierne, Louis, *Première symphonie op. 14*, Hamelle, Paris, 1903
38. Vierne, Louis, *Seconde symphonie op. 20*, Hamelle, Paris, 1903
39. Vierne, Louis, *Troisième symphonie op. 28*, Durand, Paris, 1912
40. Vierne, Louis, *Symphonie no. 4 op. 32*, Lemoine, Paris, 1917
41. Vierne, Louis, *Symphonie no. 5 op. 47*, Durand&Cie., Paris, 1925
42. Vierne, Louis, *Symphonie no. 6 op. 59*, Durand&Cie., Lemoine, 1931
43. Widor, Charles-Marie, *Symphonies pour orgue op. 13 et op. 42,* Hamelle, Paris, 1901, 1920
44. Widor, Charles-Marie, *Symphonie gothique op. 70,* Edition Schott und Söhne, Mainz, 1895
45. Widor, Charles-Marie, *Symphonie romane op. 73,* Hamelle, Paris, 1900

Web:

1. http://www.musimem.com/INJA.htm
2. http://www.aeolus-music.com/ae_fr/Instruments/Orgue/Rouen-Abbatiale-Saint-Ouen
3. http://www.notredamedeparis.fr/-Le-Grand-Orgue-
4. http://www.notredamedeparis.fr/spip.php?article425
5. http://www.musimem.com/Fauchard.htm



ROMANIA
PRESA UNIVERSITARĂ

ISBN: 978-606-37-0273-0